

محمد مختاري

لمع السرد

(دراسات حول السرد الوامض بالمغرب)
قراءة في متون.



المؤلف: محمد مختاري

الكتاب: دراسات في السرد الوامض بالمغرب: قراءة في متون.

الطبعة الأولى سنة ٢٠١٨ م

حقوق الطبع محفوظة



الإهداء

لَكَ

أهدي هذا العمل.. مع كل مشاعر المحبة والامتنان التي لا
تنضب...



مقدمة

لعلّ أوّل ما يتبادرُ إلى أذهاننا حينما نتأمّلُ مصطلح "السرد المعاصر"، هو ذلك الجنس الأدبي المائز الذي نطلق عليه اسم "القصة القصيرة جداً"، ورغم اعتراض العديد من النقاد على هذا الجنس الأدبي الحديث، بحكم شكله المثير للاستغراب! لا زلنا نعلن إيماننا بجدوى دراسته، كما لا زلنا نحث القرائح على الإبداع فيه، وقد نوّكد للمعتضين على هذا النمط من الإبداع السردى، أن القصة القصيرة جداً ليست شيئاً غريباً عن العرف الأدبي العربي؛ بل ما هي إلا شكل من أشكال السرد القديم، طاله بعض التطور عندما بدأ الزمان، نفسه، بالتطور؛ لذلك قد نجد ما يماثلها في بعض أنماط السرد التقليدي، كالخبر القصير، والنكت، والمُلح، والنوادر..^١ وما إلى ذلك من الأشكال التي تتأسس على النص القصير.

إن هذه العودة إلى الوراء، ماهي إلا تأكيد على الخيط الناظم الذي يربط القديم بالحديث؛ وعليه فلا يمكننا سوى أن نسلم بأن القصة القصيرة جداً جنس أدبي معاصر، يتضافر مع الأجناس الأدبية الأخرى، سواء القديمة منها أو الحديثة، ليشكل لحمة واحدة هي الأدب العربي.

ولسنا نريد في هذه الدراسة التنظير لجنس القصة القصيرة جداً، وإنما نريد فقط أن ندرس بعض المتون القصصية المغربية التي أبدعت في هذا المجال، وهي كالتالي:

- مجموعة "فقايع" للقاص جمال الدين الخضيري.
- مجموعة "ندوب" للقاص ميمون حرش.
- مجموعة "كتابات ساخرة" للقاص جميل حمداوي.
- مجموعة "تعويذة شهرزاد" للقاص الخضر الوريثي.
- أضمومة "تجاعيد الزمن" للأديبة أمن برواضي.
- أضمومة "عصيان أبيض" للقاصة سميرة البوغافرية .
- أضمومة "جداريات" للأديبة زلفى أشهبون.

١- وبهذا الشكل، فإننا نعارض رأي العديد من النقاد كيوسف حطيني، وجاسم خلف إلياس.. انظر على التوالي

- د. يوسف حطيني، دراسات في القصة القصيرة جداً، مطابع الرباط نت، المغرب، الرباط، الطبعة الأولى ٢٠١٤م.

- جاسم خلف إلياس، شعرية القصة القصيرة جداً، دار نينوى، سورية، دمشق، الطبعة الأولى ٢٠١٠م.



ولقد تأسست رغبتنا في دراسة هذه المتون، على ما تميزت به من الخصائص اللافتة للانتباه؛ لا على المستوى الشكلي الفني، ولا على المستوى المضموني الدلالي، ولذلك كانت مدونتنا التي اعتمدناها، مُستحقة لتمثيل السرد الوامض المغربي المعاصر على أكمل وجه.

وانطلاقاً من هذه المتون، قسّمنا بحثنا هذا إلى باين: الباب الأول خاص بالمبدعين الرجال (جمال الدين الخضير، ميمون حرش، جميل حمداوي، الخضر الوريثي)، والباب الأول خصصناه للكتابة النسائية (أمنة برواضي، سميرة البوغافرية، زلفى أشهبون). ولا ينطلق هذا التقسيم من تصور عنصري ما، بل ينطلق، بشكل أساس، من السمات المميزة التي تختص بها الكتابة النسائية عن كتابة الرجال.

وعليه؛ فإننا نروم في هذه الدراسة تأكيد الغنى الموجود في جنس القصة القصيرة جداً، وانفتاحها اللامتناهي على مجمل الخصائص الأدبية، القديمة منها والحديثة، وحتى المستحدثة أيضاً، ولذلك لم نتبع منهجاً معيناً وخاصاً لدراستنا هذه، بل سعينا إلى توظيف آليات نقدية متعددة ومختلفة، والتي تنطلق من مبدأ خصوصية النص الأدبي.

وفي ختام البدء، أتوجه بالشكر إلى الدكتور جميل حمداوي على مساعداته القيمة لأجل القيام بهذا العمل، كما أتوجه بالشكر الوارف والوافر للدكتور فريد أمعششو الذي أفدت منه كثيراً ولا زلت أفيد، إضافة إلى شكري للصديق والأخ هشام أوجعبي على ما قام به من أجلي، دون أن أنسى صديقي الأعز عبد الكريم الزحموني الذي أوجه إليه كل امتناني وشكري على إسهاماته الكبيرة.

ونرجو، من الله، أن يلقي هذا العمل استحساناً لدى القارئ الكريم، فما من مزية يقرأها فمن الله، وما من خطأ فعلى سهو مني ونسيان، والله من وراء القصد.



دراسات في القصة القصيرة جدا بالمغرب



الفصل الأول:

الملح المسرحي

في مجموعة "فقايع" لجمال الدين الخيزري

يعد جمال الدين الخيزري من المبدعين الذين احترفوا كتابة القصة القصيرة جدا، ومثلوها بشكل يستحق التنويه، بل وأبدعوا مهارات جديدة في هذا الجنس الأدبي، وفضلا عن مجموعته "فقايع" التي سندرستها الآن، والتي صدرت ٢٠١٠م عن دار التنوخي بالرباط، نجد القاص قد أبدع إلى جانبها أعمال أخرى من قبيل مجموعة "وثابة كالبراغيث" و أضمومة "الأخرس بن صّمام".. اللتان تعدان رائدتين في هذا النطاق.

وكما رأينا مع مجموعة من القصص الذين لا ينون يفتحون إبداعاتهم القصصية على مصراعها ليعانقوا بها أجناس أدبية أخرى، نجد أيضا القاص المتميز "جمال الدين الخيزري" يسعى إلى الانفتاح على بعض الأشكال الأدبية، وفي أضمومته "فقايع"، تلح القصصيات، بشكل كبير، على الاستفادة من فن المسرح.

ومن المعروف أن جمال الدين الخيزري أستاذ لمادة المسرح في كلية محمد الأول التابعة لوجدة (أدرجنا هذا العنصر التاريخي تأكيدا على ما نذهب إليه)، وأنه من المدافعين، بجرارة، عن هذا الفن الذي بدأ يتراجع بحكم تراجع الثقافة العربية، وبفعل ظهور السينما إلى الواجهة.. ولذلك كان من الطبيعي أن يؤثر هذا الاهتمام الكبير بالفن الدرامي على إبداعاته السردية، وبالخصوص القصص القصيرة جدا. هذه الأمور كلها تتضافر لتؤكد ما نذهب إليه من درامية القصصيات الخيزرية (نسبة إلى جمال الدين الخيزري).

لكننا، في هذه الدراسة، لن نبحث عن تجليات المسرح باعتباره فن التمثيل، ولكننا سنحاول أن نكشف عن تجليات المسرح، في "فقايع"، باعتباره نصا دراميا مُعدّا للتمثيل،



أي سنتعامل مع المسرح في جانبه الأدبي الذي يتسم بمجموعة من الخصائص المميزة، لا الجانب الفني الذي يُعنى بالجوانب السمعية البصرية اللائحة على الترحيح .

ويُعرف جمال الدين الخضيري المسرحية على أنها "نص أدبي درامي معد للتمثيل، يُصاغ شعراً أو نثراً، ويتخذ شكل حوار ومحادثة بين شخصين أو أكثر. وتقوم شخوص المسرحية بمحاكاة آخرين موجودين في الحياة فعلاً، أو من نسج الخيال"^(٢). يشير هذا التعريف إلى الجانبين الذين ذكرناهما قبلاً، وهما الجانب الأدبي والفني في المسرحية، وما يهمننا هنا، هو أدبية المسرح فقط ونصيته .

إذن؛ ماهي تجليات المسرحية في مجموعة "فقايع" للقااص جمال الدين الخضيري؟ وما هي الأدوار التي تلعبها هذه المميزات في إدخال الملمح المسرحي والدرامي على قصيصات جمال الدين الخضيري؟

هذا ما ستحاول قصص المبدع القصيرة جداً، أن تكشف عنه في الآتي من الدراسة.

^٢ جمال الدين الخضيري، مطبوع مادة المسرح، الكلية متعددة التخصصات بسلوان، الموسم ٢٠١٥ / ٢٠١٦م، ص، ١



المبحث الأول: خاصية الحوار

لعلّ أهم عنصرٍ يتأسس عليه فن المسرح هو الحوار؛ إذ به تتشكل الأحداث وينمو الصراع الدرامي بين الشخصيات، وبذلك يتشكل، أيضاً، نوع من الحركة والفعل والحيوية في بناء الأحداث، وقد تأسست نسبة كبيرة من القصص القصيرة جداً في مجموعة "فقايع" على هذا المكون؛ إذ يندر أن نجد نصاً قصصياً يأخذ شكلاً تعاقبياً ساكناً لا حوار فيه، وبهذا فقد نقسم الحوار إلى قسمين، وهما الحوار الديالوجي (الخارجي) والحوار المونولوجي (الداخلي أو الذاتي والانفرادي).

المطلب الأول: الحوار الديالوجي

يكون الحوار الديالوجي بين شخصين أو أكثر ولذلك يكون مستوى الصراع الدرامي ظاهر وبائن، وقد أبدع القاص نماذج كثيرة من القصص التي وظف فيه هذا النوع من الحوار، ولا نستطيع، هنا، إيراد جميع القصص القصيرة جداً التي اعتمدت هذا الجانب، لكننا سنورد قصيدة "حلم بالمقلوب" التي تستحق، في نظرنا، النمذجة؛ يقول القاص:

كانت جالسة لوحدها. وبعد أن انتهت من غذائها وطلبت قهوتها، لاح لها في الركن الآخر رجل في منتصف العمر تظهر عليه آثار نعمة. سرعان ما أخذت قهوتها واتجهت نحوه. جذبت كرسيها وقاسمته مائدته. ثم قالت بنبرة مغرية:

- معذرة يا سيدي، أريد أن أتحدث معك في مسألة مهمة.
- تفضلي
- لقد اقتحمت علي حلمي هذه الليلة رغم أنه لم يسبق لي أن رأيتك من قبل.
- جائز.
- ليالي مليئة بالأحلام يا سيدي.
- طبيعي، لكل منا أحلامه وأضغاثه..
- لكن أحلامي ليست أضغاثاً.. إنها تتحقق لكن بالمقلوب
- كيف؟



- إذا حلمت بالنجاح فإن السقوط يكون مآلي، وإذا حلمت بالصعود فإنه ينتظرني النزول، وهكذا دواليك.
 - في عالم الأحلام كل شيء وارد
 - وهل تعلم بماذا حلمت الليلة؟
 - وهل هو حلم بالمقلوب أيضا؟
 - أكيد.
 - بماذا حلمت؟
 - تصور.. لقد حلمتُ أنني أقترح عليك مائدتك، وأدفع ثمن وجبتك.(٣)
- يشير الحديث الدائر بين المرأة المخادعة، والرجل الذي تظهر عليه آثار الغنى والثراء، إلى حوار ثنائي يتجاذبه الاثنان، وذلك لأجل تزكية الصراع الدرامي، ومن أجل نمو الأحداث وتبلورها، فانطلاقا من اعتذار المرأة للرجل- والذي يشكل حافزا صراعيا لنمو الأحداث- كي يدعها تجلس معه في مائدته، يبدأ الحوار وتتشكل الأحداث بتسلسل، إلى أن تخبره بأنها حلمت به الليلة الفارطة وهي تفتحم عليه المائدة وتدفع ثمن الفاتورة، مخبرة إياه، قبل ذلك، أن أحلامها تتحقق بالمقلوب، وهذا الصراع الدرامي الذي أقامه الحوار بين الاثنين، جعلت من المرأة محاولة خداع الرجل بطريقة ذكية ليصدق الحيلة ويدفع ثمن غذائها وقهوتها. ولولا الحوار لما تمكنت الشخصية المرأة، أصلا، من التحدث إلى الشخصية الرجل.
- وهكذا، يستخدم القاص الحوار الخارجي، مستفيدا من تشكل الأحداث ونموها بين الشخصيات في القصة، ولا يقف الحوار الخارجي عند هذه القصة فقط؛ بل يتجاوز ذلك إلى قصص عديدة.

المطلب الثاني: الحوار المونولوجي

يواصل القاص استخدامه لمكون الحوار في أضيقه "فقايع" ثم لا يقف عند الحوار الثنائي والظاهر فقط، بل يسعى، أيضا، إلى توظيف الحوار المونولوجي والافرنادي، وذلك حين تتحدث الشخصية بمفردها، وإلى نفسها؛ هذا المكون غالبا ما يظهر بالمرح الفردي

³ جمال الدين الحصري، فقايع، قصص قصيرة جدا، دار التنوخي، ط ١، ٢٠١٠م، المغرب، ص ٢٩



أو المونودراما، عندما يروم الممثل الواحد والوحيد، على الركح، الحديث إلى نفسه، دون وجود أي شخصية إلى جانبه، ونُمثّل لهذا النوع، في "فقايع"، بقصيدة "حُشْب:"
قال وهو يرى حرائق تلتهم الجبال والرجال:

- كيف تأتي لحشبية ثقاب أن تزدرد قارة من الأخشاب؟^(٤)

من الواضح، في هذا النص، أن الشخصية تتحدث بمفردها، على إثر ما حدث في "الجبال والرجال" من حرائق، وأتت هذه الحرائق كناية عن السجائر التي تحصد الأرواح بسبب أضرارها غير المحدودة، ويتجلى الحوار المونولوجي في أن الشخصية تُسألُ نفسها، وفي معزل عن أي شخص، عن الكيفية التي تستطيعُ بها السجائر، على صغرها، والتي تُشعل بعود ثقاب أصغر منها، أن تُطوّح بالرجال الجبال !!

وغالبا ما يرتبط الحوار المونولوجي بالتأمل والتخمين والتفكير وطرح الأسئلة على الذات انطلاقا من موقف ما من العالم، وهذا ما يتجلى من خلال هذه القصيدة بشكل بارز. وبهذا يتضح أن القاص يوظف الحوار بشقيه الظاهر والضمني، ليعزز مظاهر التمرح داخل قصيصاته القصيرة جدا.

المبحث الثاني: الشخصيات

تلعب الشخصيات الدرامية دورا مهما في جنس المسرحية، بله الأهم، لأنها هي التي تحيي الصراع الدرامي، عن طريق الحوار، في المسرحية، ولذلك كانت العناية بالشخصيات ووظائفها داخل النص الدرامي كبيرة.

ويستعين "جمال الدين الخضير" بهذه الشخصيات بشكل لافت، فهو لا يوظف الشخصيات السردية إلا لماماً، بل يقوم باستغلال الخاصية الدرامية للشخصيات والتي ينمّيها الحوار، ولقد آثرنا أن نقسم الشخصيات، في مجموعة "فقايع"، إلى ثلاثة أنواع، كل واحدة منها تلعب دورا فعّالا في تعزيز درامية الصراع.

المطلب الأول: الشخصيات التاريخية

⁴ جمال الدين الخضير، نفسه، ص ٧٣



ويُقصد بالشخصيات التاريخية، الشخصيات التي لها وجود في التاريخ الإنساني الثقافي، ويوظفها القاص من أجل الاستفادة من رمزيها لصالح دلالة النص، وقد ورد ذكر هذا النوع من الشخصيات في "فقايع"، وبصفة خاصة، في قصيدة "الرجل الطائر"، وذلك حين يقول جمال الدين الحضيبي:

كنتُ في قرطبة. بدا لي حشد من الناس تشرئب أعناقهم نحو الأعلى. خرقت فلولهم وتقدمتهم، وإذا بي أرى رجلا على شاكلة طيرٍ ملتحفا بالريش، بادية عليه نزوة الطيش، نبتت على جنبه أجنحة من الخيش، واقفا على شفا جرف، هالني ما رأيت. دنوت أكثر، فإذا بي استكنه ملامحه، فوجدته صديقي عباس بن فرناس. تيقنت أنه ماض فيما هو عاقد العزم عليه. فقلت على سبيل إثارته:

- يا عباس، ألا تعلم أن الله إذا أراد هلاك نملة أنبت لها جناحين.
قال ساخرا:

- يا عرة الأقوام، لن تستطيعوا أن تجنحوا بغير جناح. هكذا، هكذا..
تراجع بعض الخطوات إلى الوراء. هزكتفيه بقوة. سرعان ما طار. اخترق الجو. سما في الأفق حتى ذاب فيه متباعدا. فإلى يومنا هذا كلما سمعت أزيزا في السماء إلا ورأيتَه هناك محلّقا، بجناحيه مصفّقا⁽⁵⁾

يستخدم القاص، في هذا النص، شخصية تاريخية معروفة في التاريخ الأندلسي الإسلامي، وهي شخصية "عبّاس بن فرناس"، والذي تحكي عنه الكتب التاريخية بأنه أول من حلّق في السماء بجناحين، وأول من مخترع الطيران، مما أفرز عن ذلك لقاء حتفه بعد مدة من التحليق في الجو، وقد استدعاه القاص كشخصية تاريخية درامية من أجل التأكيد على أن الطائرات التي يُسمع أزيزها، إلى يومنا هذا، في السماء، كانت بفضل جرأة هذا العربي من قرطبة، وقد أنطقه القاص لما دخل معه في حوار مُتخيّل، ليُفعل درامية الشخصية التي يوظفها.

5. جمال الدين الحضيبي، نفسه، ص ٨١



ومن خلال توظيف الشخصيات التاريخية، يؤكد القاص على أن القصة القصيرة جدا، بدورها، يمكن أن توظف معطيات التاريخ في متنها، كما هو الحال مع الروايات التي تسلك هذا المسلك.

المطلب الثاني: الشخصيات الاجتماعية

ونعني بالشخصيات الاجتماعية، الشخصيات التي لها وجود ممكن بالمجتمع، وهي شخصيات عادية، لا تنماز بشيء غير أداء وظيفتها الدرامية عبر وسيلة الحوار، ويلاحظ أنها أخذت النصيب الأوفر بين أنواع الشخصيات في "فقايع"، ونستشهد، على ذلك، بالقصة القصيرة جدا "تهديد المرمى":

اجتمع الأطفال في الحقل الضيق. نصبوا حجرين عبارة عن مرمى، وطفقوا يلعبون الكرة. جاء صاحب الحقل المجاور. نهرهم ومنعهم من اللعب. قال أحدهم محتجا:

- لِمَ تمنعنا.. نحن نلعب في أرض ليست لك؟
 - لكنكم حينما تسجلون الأهداف، أو تهددون المرمى تمضي الكرة إلى أرضي. ضربوا أخماس في أسداس واهتدوا بلعب إلى لعب لا مرمى فيه ولا أهداف.^(٦)
- إلى جانب الشخصيات التاريخية، يعين القاص شخصيات اجتماعية أيضا، وهي، هنا، عبارة عن أطفال يلعبون في حقل ضيق، وينهرهم صاحب الحقل عن ذلك بسبب إيصالهم الكرة إلى أرضه، والشخصيات الاجتماعية المتواجدة بالقصيدة هي الأطفال من جهة، وصاحب الأرض من جهة أخرى، وهي شخصيات لها وجود ممكن في الواقع الموضوعي. يستخدمها جمال الدين الخيزري، درامياً، للتعبير عن واقعة متجذرة في المجتمع البدوي، وتبنى الأحداث عن طريق الحوار الذي يجري بين الأطفال الصغار، ومالك الأرض المحاذية لمكان لعبهم، وهي واقعة اجتماعية بالأساس، لذلك كان من الطبيعي أن تكون الشخصيات الممثلة لها شخصيات اجتماعية.

⁶ جمال الدين الخيزري، نفسه، ص ٧٥



المطلب الثالث: الشخصيات الواصلة

ونعني بالشخصيات الواصلة: تلك الشخصيات التي تنوب عن القاص، ويوظفها في النص لكي تمثله، ويقول عن طريقها ما يريد، لذلك سميت بالواصلّة؛ لأنها تصل بين القاص باعتباره مؤلفاً وبين القارئ والشخصيات الموجودة في النص من جهة ثانية؛ أي أن الشخصيات الواصلة شخصيات تعبر، على نحو أولي، عن أفكار القاص ومعتقداته وقناعاته، وقد نجد ما يماثل هذه الشخصية في قصيدة "ليلة القص":

قيل له في ليلة طافحة بالقص والسرد:

- جاء دورك قص علينا بعضاً من ملحك ونوادرك

- أجل، لكن شريطة أن أبدأ قصصي من نهايتها

ولما أبدوا موافقتهم قال:

- إذاً، فلتضحكوا أولاً، فنهايتها تستلزم ضحكا.

ولما ضحكوا استجابة لطلبه قال:

- أما وقد ضحكتم فما الدّاعي إليها؟..^(٧)

بعد تعرّفنا عن مفهوم الشخصيات الواصلة؛ يتبين لنا من خلال هذه القصة القصيرة جداً، أن القاص يوظف شخصية واصله تؤدي عنه ما يريد إيصاله من أن قصصه القصيرة جداً، الموجودة بالأضغمة، تماز بكونها مضحكة، وهي شخصية القاص، إذ لم يقل المؤلف ذلك مباشرة، بل ترك شخصية القاص هي التي تنوب عنه، وتؤدي رسالته. وحدث هذا عن طريق الحوار الدائر بين شخصية القاص والشخصيات الموجودة بالقصة، ليعزز، مرة أخرى، درامية القصة ونمو الأحداث.

فالشخصية الواصلة الموظفة في هذا النص القصصي القصير، تشكل نسخة من الكاتب الذي يعد، بدوره، قاصّاً.

وبهذا؛ يتجلى أن القاص المتميز "جمال الدين الحصري"، يأخذ من النص المسرحي، علاوة على مكون الحوار، مكون الشخصية الدرامية أيضاً، ليدرجه في قصصه القصيرة جداً، وبذلك لا يترك قصصاته حبيسة الميزة السردية.

⁷ جمال الدين الحصري، نفسه، ص ٧٤



المبحث الثالث: المشهدية المسرحية

ونقصد بالمشهدية المسرحية تحويل بعض القصصيات إلى مشاهد مسرحية وتقسيما على نحو درامي، وهذا يعني تأكيد سيناريسية الإبداع القصصي عند جمال الدين الخضير، ولعل في قصيدة "من مشاهدات الرأي اللامرئي" النموذج الأمثل لهذه الخصيصة المسرحية؛ يقول القاص:

(مُشاهد قد تكون شهادة ومُشاهدة، لم أشفه بها أحدا من قبل، لا تبرح بصري وتمر علي مَع وبوارق. فإن أفلتتُ مني بعض التفاصيل، جاز لكم أن تتصوروها حسب هواكم)

المشهد الأول:

أراهم في الميتر، في حمام السباحة، في كوكب ما، في اللامكان... يدفنون رؤوسهم بين الصفحات، يتغاضون عن كل شيء عداها. لا هنية لهم لإبعاد خصلاتهم الشقراء عن عيونهم التي ترتحل في طيات الأسفار. كنت كمن يقبع تحت طاقية إخفاء، لا لمحة واحدة تحصدني، تصدحني من تلك اللمحات.

المشهد الثاني:

أرى البيداء ترفعني، لا ترفعني، لا تعرفني من غير قرطاس ولا قلم. أراها تسربت عارية عاوية، تحبل بالقفار والآبار، تقتلني، تبتلني. في كل ثقب باب، أو خرمة خيمة تلتقي العيون بالعيون تسقط الثنايا والزوايا. لا هسيس، ولا جليس...

المشهد الثالث:

أرى الميتر نفسه يشق البيداء. تمتد "البركة الحسناء". كالفاسائل تُستورد بنادلاتها ومرتاديهما الأسواق. ثمة أناس يلحسون... يقتنصون شتى الغلمات. يدفنون... يحاكون النعامات. على مرمى بلحة تُخسف، تُنسف - بمن فيها - الأنفاق.



(كم كنت هاجعا في فلوات ذاتي تطوقني طاقية إخفاء، يتخطاني مراقب التذاكر، وأنا أمتطي ميترو الأنفاق)^(٨)

يُلاحظ من خلال هذه القصيدة أن القاص يسعى إلى تقسيم سرديته، على طريقة المخرجين المسرحيين، إلى ثلاثة مشاهد، كل مشهد يروي فيه ما شاهده في النفق. وعلى الرغم من أن لفظ المشاهدة يوحي، لأول وهلة، بالجانب العرفاني الصوفي، لكن لا يهمننا من هذا الأمر سوى تقسيم القاص قصته القصيرة جدا إلى مشاهد، مع وجود رافد آخر وهي العبارات الموجودة بين الأقواس، والتي تبدو كأنها إرشادات مسرحية محضة، وبهذا نعزز قولنا في ما نؤكد عليه من أن الغرض من تقسيم النص إلى المشاهد الثلاث هو تفعيل سيناريسية النص ومسرحيته ومشهديته.

ولعل اختيار القاص لكلمة "مشهد" دون غيرها من الكلمات، ل ذو دلالة في هذا السياق؛ إذ يجعلنا نستحضر، بنحو من الأنحاء، ما يدور على خشبة المسرح من مشاهد وفصول.

المبحث الرابع: الإشارة إلى فن المسرح

من بين الأمور التي تؤكد على الملمح المسرحي في أضخومة "فقايع"، هو إشارة المبدع إلى فن المسرح بين ثنايا كلماته بطريقة مباشرة، والوقوع في التناص، بوعي أو دون وعي، مع المعطيات المسرحية، ويترأى ذلك بشكل واضح وجلي في قصيدة "القناع" حين يقول القاص:

هو: أود أن أشتري قناعا يا حبيبي

هي: لِمَ، أتنوي أن تمثل في مسرح؟

هو: لا، لكن حتى يبدو وجهي محايدا وأنا أغازلُك، و...

هي: أتضع قناعا على قناع؟!

صفقت في وجهه الباب وهي تقول:

-في الوقت الذي كنت أنتظر أن تتجرّد ن أصباغك، تتمترس في قلاعك^(٩)

^٨ جمال الدين الحضيبي، نفسه، ص ٦١

^٩ جمال الدين الحضيبي، نفسه، ص ١٣



وفي هذا النص إشارة مباشرة وواضحة إلى فن المسرح؛ حين يقول القاص على لسان الشخصية الأنثى "لِمَ، أتنوي أن تمثل في مسرح؟"، فالقاص، هنا، يشير إلى التمثيل، وإلى المسرح أيضا، وهذا يدلّ، بشدة، على تعلّق أضمومة "فقايع" بفن المسرح، كما تشير أيضا لفظة "قناع" إلى الفن الدرامي، فالممثل على الرّكح لا يصبح هو نفسه الموجود في المرجع، ولكنه يلبس قناعا ويلعب أدوارا ما، ليتحوّل عن شخصيته الأصلية. وهكذا يشير القاص بشكل واضح إلى فن المسرح على نحو ظاهر.

وعليه؛ وانطلاقا مما سبقت معاينته، فإن أضمومة "فقايع" تقع على مقربة شديدة من فن المسرح، وتؤكد ذلك كل الملامح التي استجليناها من نصوص هذه المجموعة، وقد تبلغ درامية بعض القصص القصيرة جدا الموجودة بـ"فقايع" حدّا نستطيع معه أن نمثلها على الرّكح بامتياز، فقد نسميها مسرحيات قصيرة، بل من الملائم بمكان أن ندعوها مسرحيات قصيرة جدا، تدور بين شخصيات معينة بتفعيل مكون الحوار وذلك في غضون لحظات !! ومن هذا كله ما لنا إلا أن نُسلم للقاص "جمال الدين الخضيري" بالريادة في مجال القص القصير جدا، ثم إننا ننوه أيضا بمهاراته في تقديم القصص القصيرة جدا في قالب مسرحي ودرامي محض.



الفصل الثاني:

الملح الشاعري في أضمومة "ندوب" لميمون حرش

يعتبر "ميمون حرش" من بين القصاصين المغاربة المبدعين الذين يمثلون الأدب السردي الرفيع بالعالم العربي، ويكفي أن نقرأ له مجموعته القصصية "ريف الحساء" أو أضموته القصصية القصيرة جدا "نحي ليلتي" الصادرة سنة ٢٠١٣م، والتي قمنا بدراسة تحليلية لقصة من قصصها القصيرة جدا^(١٠)، كما نجد أيضا المجموعة التي نحن بصدد دراستها، الآن، الموسومة بـ "ندوب" الصادرة أيضا سنة ٢٠١٥م عن منشورات جسر للبحث في الثقافة والفنون، والتي سنقف عند دراسة لها بعد قليل.

ويتميز القاص المغربي "ميمون حرش" في كتاباته القصصية بالأصالة والافتتاح على الأجناس الأدبية الأخرى، ولذلك كان من الصعب، جدا، أن نحصر كتاباته في أنها قصص محضة، بل يجب أن نؤكد على أنها تسعى إلى تجريب أشكال أدبية أخرى، مع الحفاظ على الميزة السردية التي تختص بها الكتابة القصصية. أما وتمتاز هذه الأعمال بالافتتاح على الأجناس الأدبية المختلفة، فقد حاولنا، في هذه الدراسة، أن نعين، على نحو تحليلي، مجموعة "ندوب" في جانبها الذي يتميز بالشاعرية، أي في الجانب الذي يقع على مقربة من جنس الشعر، وذلك باستقراء الآليات الموظفة بالمجموعة.

إذن؛ ما هي مظاهر الشاعرية في مجموعة "ندوب" لميمون حرش؟ وما هي الآليات المستخدمة لتفعيل هذه المظاهر؟

هذا ما سنحاول الإجابة عنه في القادم من الحديث.

المبحث الأول: الحيز البصري

لعلّ أول ما يلاحظه القارئ عند تصفحه لقصصات "ميمون حرش"، هو توزيعها بشكل عمودي على مستوى البياض، مما يحيل، بشكل من الأشكال، إلى شكل القصائد

¹⁰ يُنظر محمد مختاري، موقع الألوكة، قراءة في قصة "لا يستويان" للقاص ميمون حرش



الحرّة أو القصائد النثرية؛ هذا التوظيف السطري للقصصيات يثبت، منذ البدء، شاعرية الأضمومة وشعريتها، لأنّه قد درجت العادة أن تُكتب القصص القصيرة جداً بشكل أفقي تعاقبي يدل على التماسك السببي والحديثي بين أحداث القصيدة؛ لكن القاص يُكسّر هذه الرتابة، ويلبس السرد ثوب الشعر، ويحتفي بحرية الانفتاح الأجاسي. ولم يوظف القاص هذا الأمر في قصيدة أو اثنتين، بل تعدى ذلك إلى معظم القصصيات الموجودة بالأضمومة، ما عدا قصص معدودات، وبهذا المظهر، تؤكد على مقصدية المؤلف في اتباع نمط المحكي الشاعري. وقد نمثل لطريقة تشغيل الحيز المكاني هذا، بقصته القصيرة جداً "بدون...":

(...)

هذا أنا أتوارى بين نقط حذف قومي..

أما أن لبلدي أن يُسميني..؟

على الأقل فاصلة،

أو أي علامة.. لهم أن يسموها،

في الهامش، في الجوهر.. يضعوني..

لا يَهم..

أن أكون موجوداً بينهم..

وهذا يكفي..^(١١)

يتبين من خلال هذا النص طريقة وضع السواد على البياض في "ندوب"، وهي طريقة عمودية تعتمد الأسطر في الكتابة القصصية، والقارئ حينما يرى هذه القصص القصيرة جداً، خارجياً فقط، لا يني يدرجها ضمن جنس الشعر الحر أو المنشور، وهذا أمر مثير للانتباه. إضافة إلى علامة الحذف المتلامحة في أول السطر، والتي تشير، بدورها، إلى البعد الشاعري الذي نسعى إلى توضيحه.

^{١١}ميون حرش، ندوب، قصص قصيرة جداً، منشورات جسور للبحث في الثقافة وفي الفنون، الناظر، الطبعة الأولى ٢٠١٥م، ص



المبحث الثاني: بنيات المشابهة

علاوة على التوزيع العمودي للقصص القصيرة جدا عند "ميمون حرش"، نجد مَرَّات يعتمد على بعض مميزات المشابهة كالتشبيه والاستعارة، ولا يخفى على أحد أصالة هذين العنصرين في الشعر، وبهذا يتم تعزيز الملمح الشعري بمجموعة "ندوب".

المطلب الأول: التشبيه^{١٢}

يعد التشبيه من بين أركان البيان الرئيسية التي تدخل ضمن بلاغة الكلام، وقد سعى الشعراء، بخاصة، إلى إبداع أنواع كثيرة من التشبيه بغرض تفعيل جمالية الصورة وبلاغتها، وتبعهم في ذلك مبدعين في الشعر والنثر. والقاص "ميمون حرش" بدوره يستغل هذه الميزة ويوظفها في قصصاته القصيرة جدا، ونلاحظ ذلك جليا حين يقول في قصته "كووس عربية:"

البراد متوج كأمر هندي وسط كووس البلار..

الجدة محاطة ببناتها السبع تصب الشاي..

الكأس الأولى، المذاق حلو،

الثانية، بدون سكر...

والرابعة، و...، ...

البنات بصوت واحد:

"يا للعجب!.. كووسنا من بطن واحدة.. وشاينا مختلف"..

وتحكي لهن الجدة حكاية الكأس العربية...

والفم الكبير المسطور على بقاياها منذ تسعة قرون^(١٣)

يُستنتج من هذا النص أن القاص وظف عنصر التشبيه، وذلك من خلال قرينة التشبيه التي تتمثل في حرف "الكاف"، فالمشبه، في هذه القصيدة، هو البراد؛ أما المشبه به فهو الأمير الهندي، وتتجلى علاقة المشابهة في الاستقامة ورفع الرأس عاليا بين

^{١٢} - ربما سيقل أن المشابهة ميزة شاملة للشعر والنثر، وهذا صحيح طبعا، إلا أن اشتغال البلاغة على هذه العناصر كانت بخصوص الشعر بشكل أساس. وكإشارة ثانية، يعد هذا الشكل من جرد علاقات المشابهة من النص أمراً قديماً؛ لكن طبيعة النص والمنحى الذي تسلكه دراستنا هذه قد فرضت ذلك.

^{١٣} ميمون حرش، نفسه، ص ٢٩



الكؤوس التي يمكن اعتبارها، في هذا الوضع، رعيةً، وفي هذه القصيدة ذكرت عناصر التشبيه جميعها، ما عدا واحدة، فالقاص تحاشى ذكر علاقة المشابهة ليترك للقارئ فرصة إيجاد هذه العلاقة .

ونلاحظ أيضا في قصيدة "تهميش"، ميل القاص إلى توظيف التشبيه في وصف الشخصيات؛ يقول القاص:

كما المومياء تجلس "أمنية" قبالة التلفزة..

تُشاهد السينما..

بلا صوت تتبع مسار الوجوه في كل فيلم..

في قصص الآخرين، تبحث عن نظير لها..

لا صلة..

لا ائتلاف..

لا شبه..

قصتها مطروحة في الطريق..

لا تُحكى.. لا تُروى..

فقط تدوس عليها الأقدام..^(١٤)

في هذه القصة، تعرّض القاص إلى التشبيه في نوعه التام، إذ سعى إلى ذكر العناصر الأربعة التي تتجلى في المُشَبَّه: وهي شخصية القصة التي أسماها القاص "أمنية"، والمُشَبَّه به: وهي المومياء، وقرينة التشبيه المتجلية في: "كما"، والعنصر الرابع وهي علاقة المشابهة أو وجه الشبه بين العنصرين الأولين، وقد تطرق إليه القاص، بنحو من الأنحاء: وهو الصمت والسكون حين يقول "بلا صوت"، وانعدام القيمة حين يكتب "مطروحة في الطريق"، و"تدوسها الأقدام". وبهذا فقد تطرق القاص إلى عناصر التشبيه الأربعة في هذا النص، ومع ذلك لم يشر إلى وجه الشبه بوضوح، ليستفز ذهن القارئ تارة أخرى.

¹⁴ ميمون حرش، نفسه، ص ٥٨



المطلب الثاني: الاستعارة

يوظف القاص، إلى جانب التشبيه، الاستعارة أيضاً، قصد تحويل الساكن (بالمعنى العام) إلى المتحرك، أو تحويل المحسوس إلى المعقول أو العكس وهكذا دواليك.. هذه الحيوية في صناعة الصورة قلما نجدها في الإبداعات السردية، والمجموعة، هنا، تتأرجح بين الاستعارة التصريحية والمكنية، رغبة من القاص في تنويع المشابهات داخل قصصه القصيرة جداً.

١. الاستعارة المكنية

ونعني بالاستعارة المكنية حينما يذكر القاص المستعار له (المشبه)، ولفظ الاستعارة، ولا يذكر المستعار منه (أي المشبه به)، وتعد هذه الاستعارة صعبة الكشف مقارنة بالتصريحية، لأنها تحتاج تأملاً ونظراً طويلاً؛ يقول "ميمون حرش" في قصيصته "مُطلّقة":
يترنح حزنها في ثوب حدادها..

يفرخ كربها..

وتللملم بعض الذكرى المترسبة في العمق،

تجمعها برفق،

وكطفل صغير شكلت منها قلباً من ورق..

ثم رمته من نافذة لم تُفتح منذ سنين..^(١٥)

يتضح، انطلاقاً من القصيدة، أن القاص استخدم، هنا، استعارة مكنية، مُخفياً بذلك لفظ المستعار منه، فعبارة "يفرخ كربها" تؤدي هذه الوظيفة الاستعارية، ولذلك فالمستعار منه هو الطيور بقرينة الإباضة التي تدل عليها لفظة "يفرخ"، والمستعار له هو الكرب، أما لفظ الاستعارة هو فعل "يفرخ"، وبهذا فقد حصلنا على الصورة التي يسعى القاص إلى بنائها.

¹⁵ ميمون حرش، نفسه، ص ٢٤



٢. الاستعارة التصريحية

أما الاستعارة التصريحية فتعني التصريح بالمستعار منه، خلافا لما يقع بالنسبة للاستعارة المكنية، وقد وظفها القاص في بعض قصصه القصيرة جدا، ونذكر منها قصيصته "فيلسوف..": "يقول ميمون حرش:

في مدخل بيته،

أشروطة إعدام متدلّية من السقف..

جزء من الديكور، وللتذكير بزينة الحياة، وعبثية الموت..

تواتيه الفلسفة ويصيح في الهواء:

"أنت أيها الموت.. ماذا لو أتيت، لا تخيفني أنت مجرد بغل ولا بد أن أركبك، لا يهم

أن يكون المشوار قريبا، أو بعيدا، الأكثر أهمية أن أتحداك، أنا لا أخاف منك.."

لما دنا أجله.. احتضرت ليلة،

وأدرك أن الموت ليس لعبة..^(١٦)

نلاحظ أعلاه أن القاص يصرح بالمستعار منه (المشبه به)، ويحتفي بالاستعارة التصريحية، وبالخصوص في عبارة "أنت أيها الموت.. ماذا لو أتيت، لا تخيفني أنت مجرد بغل ولا بد أن أركبك" فالمستعار منه هو البغل، والمستعار له هو الموت، ولفظ الاستعارة هو "يركبك" أي الركوب والامتطاء. وبهذا تمت عناصر الاستعارة الثلاثة.

ومن خلال ما سبق، يتضح أن القاص يعرف كيف يوظف بنيات المشابهة، ويعزز شاعريتها مع التأكيد على بلاغة الصورة، ولذلك نجده يراوح بين التشبيه، والاستعارة بشقيها، بكل إبداعية.

المبحث الثالث: بنيات المجاورة

يتوسل القاص، في بنائه للصورة، وعلاوة على علاقات المشابهة، بعلاقات المجاورة أيضا، ونقصد بعلاقة المجاورة كلا من الكناية والمجاز المرسل؛ لكننا في هذه القصيدة سنسلط الضوء على المجاز المرسل فقط.

وعليه، نجد القاص يقول في قصيصته القصيرة جدا "شح ونذالة":..

¹⁶ ميمون حرش، نفسه، ص ٦٢



أثرياء..

في جيوبهم عقارب،

وخارجها أيديهم آثمة..

كلما احتدّت وتماست..

يشب في قلوب الفقراء حريق..^(١٧)

تستند هذه القصيدة على المجاز المرسل بشكل جوهري ورئيسي، إذ تشكل مكونا حاسما لإتمام الوحدة الدلالية للقصيدة، ويتجلى المجاز المرسل في عبارة "في جيوبهم عقارب"، فالعقارب هنا لا تعني العقارب الحقيقية، بل تعني الأموال الحرام التي ستعود على صاحبها بالضرر والأذى، ولذلك وظف القاص هذه التقنية من أجل الاقتصاد في اللغة في مقابل تعدد الدلالات .

وبهذا الشكل، يستدعي القاص البنى التجاورية، في نصه، ليزيد من بث الشاعرية في ثنايا قصيصاته.

المبحث الرابع: الموسيقى

لا يختلف اثنان حول كون الموسيقى من السمات الثابتة للشعر، إذ لا يمكن أن نتحدث عن قصائد دون وجود الملامح الموسيقية والإيقاعية التي تزي سلاستها اللغوية والأسلوبية، ومن أهم عناصر الموسيقى الشعرية القافية؛ وسيكون من الغريب أن نتحدث عن قافية في السرد !! لكن سيكون من الجيد، أيضا، إذا علمنا أن التوزيع العمودي للقصيصات هي التي جعلتنا نؤكد أن ما نجده في قصص "ميمون حرش" عبارة عن قوافي وليست أسجاع، وقد ندرك ذلك جيدا حين نتأمل قصيصته "مُبارك":

فارتنور الثورة، وأفرغت الحناجر أثقالها، وتقيأت النفس كل صغيرة وكبيرة،

وحكت ما للضعفاء وما لها؛ فرعون، أيضا، في المنام يزور ميدان التحرير، يشحن

لسانه، ويُسر في أذن خلفه المبارك ناصحا:

"لا تركب رأسك، خذ الحكمة عني...كنتُ مثلك، عاندت، فسقطت على رأسي..

وأنا الآن أجلف.. وها أنا، بما آليت إليه، أعيرك رأسي، فأسي، نفسي.."

¹⁷ ميمون حرش، نفسه، ص ٨١



مُبارك متحسسا الرأس والكرسي:
 "وهل هناك في مصر الآن أحسن مني في الجن أو الإنس،
 أموت، ليس مشكلا، لكن فوق الكرسي..
 فرعون يدير الظهر راجعا وهو يهمس:
 تعساً... هذه حال الفراعنة منذ الأمس..^(١٨)

يتجلى، من خلال هذا النص، مظهر من مظاهر الموسيقى الشعرية، وهو الروي الموحد الذي يتكرر عند نهاية كل سطر، وهو حرف "السين"، والمتمثل في (رأسي، نفسي، كرسي، إئس، أمس...)، والظاهر أن القاص لم يكتف بتكرار حرف الروي فقط، بل جاوز ذلك إلى تكرار القافية بأكملها، وهي على وزن فعلن (- ٠ - ٠) جميعها. إن هذا المجلى يعزز ما نذهب إليه من شاعرية النصوص القصصية القصيرة جدا الخاص بـ "ميمون حرش".

المبحث الخامس: المحسنات البديعية

ظهرت المحسنات البديعية بشكل رسمي مع كتاب ابن المعتز في البديع، والذي تناول فيه هذا الأمر تنظيرا وتفصيلا، وما يهمننا، في هذا الموضع، هو مظاهر توظيف القاص لهذا الجانب، ففي قصيصته القصيرة جدا "الصد" يعتمد "ميمون حرش" صنفا من أصناف البديع؛ يقول القاص:

صعقتني بالصدّ مات..^(١٩)

ولما أدمن قلبي منها الصدّ مات..^(١٩)

يتناول القاص، في هذا النص القصير جدا، نوعا من أنواع البديع، والذي نسميه "جناسا لفظيا"، فالقاص يعيد نقل نفس الحروف لكن مع اختلاف في المعنى، وهذه الجناسات غالبا ما كانت تظهر في الشعر ما بعد العباسي. وتوظيف "ميمون حرش" أعطى للقصيدة أصالة وشاعرية إضافيتين.

المبحث السادس: التناص مع الشعر

¹⁸ ميمون حرش، نفسه، ص ٢١

¹⁹ ميمون حرش، نفسه، ص ٢٧



إلى جانب جماع ما ذكرناه من الخصائص التي تجعل هذا الجنس الأدبي المستحدث عند "ميمون حرش" على مقربة من الشعر، نجد خاصية أخرى تتميز بها الكتابة القصصية عند القاص وهي الوقوع في التناص مع بعض الأبيات والقصائد الشعرية، ومن ذلك قوله في قصيصته "جاران:"

(عبد الغني) ثري، وابن الجلا..

يدعو إلى مآدبته الجفلى..

وجاره منبوذ لا نصيب له منها،

رث الثياب، عاصب البطن..

في زاوية، بانكسار، يتأمل الحشود الوافدة،

يتملى سياراتهم الفارهة، ويحسبها كطفل..

لا يدخل بيته، إنما يظل الليل ساهرا،

يحرصها مجاناً.. (٢٠)

في النص إحالة تناسية، إلى بيت مشهور في الأدب العربي، وهو قول الحطيئة:

وطاوثلاث عاصب البطن مرمل ببذاء لم يعرف بها ساكن رسما

ومنه يستقي القاص عبارته "عاصب البطن"، وهذا ليغني نصه بأصوات شعرية تراثية، وعلاوة على هذا، لا يقف القاص عند التناص مع التراث الشعري فقط، بل يتناص أيضا مع قصائد لشعراء من العصر الحديث كما تشهد على ذلك قصيدة "جلاد" التي يقول فيها:

سجل أنا جلاد عربي..

علموني سفك الدم، والسلخ، والرفس،

فعفوا إن استبحت الممنوع يا ناس.

في الأول أمروني،

في الثاني اعتبرت القتل واجبي.

أجرمتُ، فجرت من حولي أنهار من الدم..

ثم...



في النهاية

احترفت.. (٢١)

تشير عبارة "سجل أنا جلاد عربي" إلى قصيدة محمود درويش الشهيرة التي يقول فيها "سجل أنا عربي"، والقاص فضل أن يضيف لفظة جلاد إلى العبارة، ليحاول تكسير التناسل المباشر، عبر التغيير في البنية اللغوية للجملة الأصلية. وعليه؛ فإن القصيصتين اللتان سبق ذكرهما والتي تتناصان مع نماذج شعرية من التراث ومن العصر الحديث، على التوالي، تؤكد على سعة اطلاع القاص على الثروة الأدبية العربية، وبخاصة الشعرية منها من ناحية، وتعبر عن الأصالة والانفتاح التي تطبع أضمومة "ندوب" من ناحية ثانية.

المبحث السابع: توظيف الأسطورة

تتماز الكتابة السردية، لدى "ميمون حرش"، بتوظيف مكون الأسطورة أو الميتوس وذلك من أجل الاستفادة منها وتشغيلها كمكملات دلالية لا بد منها في المتن الحكائي، ولا يستقي القاص أساطيره من ثقافة محددة، بل على العكس من ذلك، يسعى إلى التنوع في المصادر الثقافية؛ فلتتأمل قصيدة "المنجل" التي يقول فيها:

تسقط الأمطار بغزارة..

يحل الحصاد مبكرا هذا العام..

تحمل "نونجا" منجلها...

وتصدها أوحال الأزمنة الغابرة.. (٢٢)

يستخدم "ميمون حرش" أسطورة شهيرة في الثقافة الأمازيغية، وهي أسطورة "نونجا"، وهي، في التصور التراثي الأمازيغي، عبارة عن امرأة ذات حسن وجهال مهيرين، ويضرب بها المثل في حب الخير للبشرية، ولذلك حاول القاص أن يوظفها في هذه القصيدة للتعبير على الخير، والغد الأفضل، والتشبث بالأمل، والقيم الأخلاقية السامية.

²¹ ميمون حرش، نفسه، ص ٨٣

²² ميمون حرش، نفسه، ص ٢٣



وفي الوقت الذي يستفيد القاص من التراث الأمازيغي، يستفيد أيضا مما وجد في التراث البابلي أو حضارة العراق القديم، وذلك ما تثبته قصيدة "نبته الخلود"؛ يكتب القاص:

يحتضر ابنه الوحيد،

يحضنه،

يقبل جبينه،

وفي النفس أمنية واحدة:

"نبته جلامش" (٢٣)

يحيل النص إلى عرف أسطوري في الثقافة البابلية، وهو "نبته جلامش"، وتزعم "ملحمة جلامش"، أن بطلها جلامش نفسه كان يقيم في الصحاري والبراري من أجل الحصول على نبته الخلود، ليستطيع عن طريقها إيقاف القانون الطبيعي في حتمية نهاية الحياة عند الإنسان، وبالضبط حين فقد صديقه الحميم "انكيديو" الأمل في الحياة ومات بعد ذلك، وتركه لوحده يصارع مشقات الحياة. وقد وظفها القاص من أجل الدلالة على أن والد الابن الذي يحتضر، يتمنى أن تعود الحياة لابنه، ويرجع إليه سالما مُعافاً، ولذلك لمتحضر إلى ذهنه سوى نبته جلامش الأسطورية.

وانطلاقاً مما سبق، يتضح أن الكاتب يوظف الأسطورة من أجل تكثيف الدلالة، واضعاً إياها في أدوارها المناسبة في القصة، ليسبغ بعضاً من الشاعرية على كتاباته السرد، فلتوظيف الميتوس بعد هام في بث الشاعرية في القصصات الموجودة في مجموعة "ندوب".

وعليه؛ فإن جميع الخصائص التي حاولنا دراستها في مجموعة "ندوب" للقاص المغربي المتميز "ميمون حرش"، تشتغل، بشكل تضافري، لإعطاء القصص القصيرة جدا المتواجدة بهذه الأضومة طابعا شاعريا وشعريا مائزا؛ إذ أن الكتابة السردية عند القاص "ميمون حرش" لا تحترم مميزات السرد القصصي الصارمة، بل تنفلت من هذا الأمر معلنة الحرية التامة في



الافتتاح على الأجناس الأدبية الأخرى عامة، والشعر بشكل خاص، ولذلك فيمكن القول أن القاص يميل إلى الكتابة الشعرية عبر توظيف مجموعة من الخصائص، منها ما ذكرناه آنفاً.



الفصل الثالث:

دراسات نقدية

في مجموعة "كتابات ساخرة" لجميل حمداوي.

يعد جميل حمداوي من أكثر النقاد اهتماما بالقصة القصيرة جدا بالمغرب وخارجه، وتشهد على ذلك مجموعة من مؤلفاته النقدية التي عاينت هذا الجنس الأدبي بامتياز؛ من بينها؛ "القصة القصيرة جدا بالمغرب: المسار والتطور" (٢٤)، و"القصة القصيرة جدا بالمغرب: قراءة في متون" (٢٥)، و"القصة القصيرة جدا: أركانها ومتونها" (٢٦)، و"القصة القصيرة جدا بين النظرية والتطبيق (مقاربة ميكروسردية)" (٢٧)، و"القصة القصيرة جدا والمشروع النظري الجديد" (٢٨)... ومؤلفات أخرى كثيرة تعنى بدراسة القصة القصيرة جدا نقدا وتنظيرا وتطبيقا، وقد ساهم الناقد، بشكل فعال، من خلال هذه الدراسات النقدية، في الدعوة إلى إعادة النظر في جنس القصة القصيرة جدا باعتباره "فن المستقبل" (٢٩) بامتياز، كما لا يني الناقد يؤكد على أن هذا الجنس الأدبي المستحدث سيشكل أولوية حاسمة عند المبدعين العرب؛ ذلك بأنهم بدأوا يعزفون عن الإبداع في الأجناس الأدبية المطولة، كالرواية، والقصة القصيرة... متجهين نحو القص القصير جدا معتبرينه الأفضل والأمتع.

ولم يكتف جميل حمداوي بنقد القصة القصيرة جدا والتنظير لها فقط، بل تعدى ذلك إلى الإبداع فيها، فقد صدرت عنه سنة ٢٠١١م مجموعة قصصية قصيرة جدا رائدة في مجالها،

٢٤- جميل حمداوي، القصة القصيرة جدا بالمغرب: المسار والتطور، مؤسسة التنوخي للطباعة والنشر، آسفي، المغرب، الطبعة الأولى ٢٠٠٨م،

٢٥- جميل حمداوي، القصة القصيرة جدا بالمغرب، قراءات في متون، منشورات مقاربات، آسفي، المغرب، الطبعة الأولى ٢٠٠٩م

٢٦- جميل حمداوي، القصة القصيرة جدا أركانها وشروطها، دار نشر المعرفة، الرباط، المغرب، الطبعة الأولى ٢٠١٣م

٢٧- جميل حمداوي، القصة القصيرة جدا بين النظرية والتطبيق المقاربة الميكروسردية، مطبعة حراء، وجدة، المغرب، الطبعة الأولى ٢٠١٣م ٢٧

٢٨- جميل حمداوي، القصة القصيرة جدا والمشروع النظري الجديد. المقاربة الميكروسردية، دار نشر المعرفة، الرباط، المغرب، الطبعة الأولى ٢٠١٤م

٢٩ المرجع نفسه، ص ٥٨٨



أسمائها "كتابات ساخرة"^(٣٠). ولا يخفى على القارئ، وهو يبني أفق انتظاره، وانطلاقاً من العنونة، أن القصص عند جميل حمداوي تتميز بلمحها الساخر الذي يتأسس على أشكال الباروديا والتهكم؛ هذا ما نلاحظه، بشكل جلي، على مستوى المتن السردي في المجموعة القصصية. والكتابة الساخرة كخاصية تتسم بها القصة القصيرة جداً بشكل عام، لم توجد في هذا الجنس الأدبي من أجل نفسها فقط، بل جاءت كرد فعل على الوقائع الاجتماعية المطروحة، مما يجعل القص القصير جداً أقرب إلى الوازع الموضوعي من أي جنس أدبي آخر، وليس الناقد والقصص جميل حمداوي هو الوحيد الذي يؤسس قصصه القصيرة جداً على الكتابة الساخرة، بل نجد، إلى جانبه، مجموعة من القصص المبدعين من قبيل "جمال الدين الخضير"، و"ميمون حرش"، و"الحضر الوريثي"، و"حسن برطال" و"عبد الرحيم التلاوي" و"أمنة برواضي".. وآخرون. ونحن، في هذه الدراسة، لن نشير إلى مواطن السخرية في المجموعة بل سنتجه إلى دراسات أخرى، نظراً لأن الجانب التهكمي والسخري في "كتابات ساخرة" قد سبق وعينه الناقد حميد ركاطة في مؤلفه "تجليات الملمح الساخر في قصص مباشرة جداً" للقصص والناقد جميل حمداوي^(٣١).

ودون أن ننأى كثيراً عن موضوع الدراسة، فإننا سنحاول، من خلال الإبداع السردي لجميل حمداوي، أن ندخل في غمار دراسة مجموعته "كتابات ساخرة"، من بعض جوانبها، والتي قمنا بتحديددها في ما يلي:

- موسيقا النثر في "كتابات ساخرة": السجع والتكرار أنموذجين.

- مواطن الميتا سردية في "كتابات ساخرة".

جميل حمداوي، كتابات ساخرة، قصص قصيرة جداً، عن منشورات المهرجان العربي للقصة القصيرة جداً بالناظور، ط ١، ٢٠١١م

30

حميد ركاطة، تجليات الملمح الساخر في قصص مباشرة جداً "للقصص والناقد" جميل حمداوي، منشورات جمعية جسور للثقافة بالناظور، المغرب، الطبعة الأولى ٢٠١٤م



هذا ما سيتم التطرق إليه في المباحث الآتية.

المبحث الأول: موسيقا النثر في "كتابات ساخرة": السجع والتكرار أنموذجين
لم تقف الموسيقا عند الشعر فقط؛ بل تعدّت ذلك إلى النثر أيضاً، وربما كان أول تلاخ للموسيقا مع النثر إبان ظهور فن المقامة في الأدب العربي. وفي هذا السياق سنسلط الضوء على ملمحين من ملامح الموسيقا وهما السجع والتكرار.

المطلب الأول: عنصر السجع

يلعب السجع دوراً رئيساً في قصصات جميل حمداوي، إذ يسبغ على سرديتها موسيقاً متميزة، مما يجعلها أقرب إلى فن المقامات الذي يعتني، إلى حد بعيد، بتسجيع العبارات وترصيعها كما هو معروف لدى كل من الحبري والهمداني.. وغيرهما، ويعني السجع إيراد الكلام بفواصل متفقة كالقافية بالنسبة للشعر؛ دون وزن عروضي، أو بناء أواخر الجمل على كلمات متوازنة صرفياً، وقد يشمل السجع الكلمة فقط، أو قد يتعداها إلى الجملة بأكملها، ويعتبر الكثير من الباحثين أن السجع هو نقطة تشابه النثر بالشعر، وسنلاحظ هذا الأمر بجلاء، في "كتابات ساخرة"، حينما تتأمل القصص الآتية؛ لكن قبل ذلك، نشير إلى أننا سنورد مظاهر السجع في كل قصة قصيرة جداً مع دراسة كل سبعة على حدة. يقول جميل حمداوي في قصيصته "إغلاق":

سارعت وزارة التأديب وقطع الأنفاس والأرزاق، في أرض النفاق والشقاق، خوفاً من رحلة الربيع والصيف، إلى غلق كل المدارس العتيقة، وسد الكتايب القديمة، بيد أنها لم تغلق حانات الراح، وأوكار الانبطاح، ومواخير الملاح...^(٣٢)
تتميز هذه القصة القصيرة جداً بتوفرها على ثلاث سجعات، يمكن تصنيفها ودراستها كآلاتي:

- سارعت وزارة التأديب وقطع الأنفاس والأرزاق،
- في أرض النفاق والشقاق،

تتفق هذه السجعات في حرفها الأخير وهو حرف القاف، ولا تتفق، صرفياً، في وزن الكلمة الأخيرة؛ لأن الأولى (أرزاق = - - ٠ - ٠٠) والثانية (شقاق = - - ٠٠) لذلك

³² جميل حمداوي، المصدر نفسه، ص ٣٥



فالسجع، هنا، من النوع المُطَرَّف، لأن السجعة تتفق في الحرف الأخير ولا تتفق في وزن الكلمة الأخيرة.

- إلى غلق كل المدارس العتيقة،

- وسد الكتاتيب القديمة،

الملاحظ في هذه السجعة أنها لا تتفق في الحرف الأخير؛ لكنها تتفق في وزن الكلمة الأخيرة من الناحية الصرفية فالأولى (عتيقة = - - - ٠ - ٠) والثانية (قديمة = - - - ٠ - ٠)، ونقول على هذا النوع من السجع متوازنا؛ لأنه لا يحترم الحرف الأخير ومع ذلك يتفق في وزن الكلمة الأخيرة.

- بيد أنها لم تغلق حانات الراح،

- وأوكار الانبطاح،

- ومواخير الملاح.

ومن خلال هذه العبارات، نستنتج أن السجع المستخدم فيها من النوع المُطَرَّف، لأنها تعني بانسجام الحرف الأخير (حرف الحاء)، لكنها لا تهتم بالوزن الصرفي للكلمات الموجودة عند الفواصل، فالكلمة الأولى (راح = - ٠٠)، والثانية (انبطاح = - - ٠ - ٠٠)، والثالثة (ملاح = - - ٠ - ٠٠).

وإذا تقصينا "كتابات ساخرة" أكثر، واستمرينا في البحث عن أنواع سجعية أخرى سنجد القاص يقول في قصيصته "الامتساخ":

حدثني غضبان بن أسفان، عن جوعان بن عريان، عن كسفان بن خسفان، أنه دخل إلى قسمه في المدينة المعطوبة كعادته، فاندesh هذه المرة حائرا، فحدث نفسه المنسوفة: "هل يتقدم أم يتراجع؟!" وجد التلاميذ قد امتسخوا، وتوشموا، واستنسخوا، تحولوا في زمن الغولمة إلى زهور يانعة، وباقات زاهرة، وورود متفتحة، وأكمام شقراء، وخواتم بارقة، وسلاسل لامعة، وعدسات ساطعة،



ومشيات مدللة، وأقراط ملونة، ووجوه مصبوغة، ورموش مصنوعة، ونهود
مزروعة، وسراويل محصورة...^(٣٣)

تتسم هذه القصة القصيرة جدا، علاوة على ملمحها المقامي (نسبة إلى المقامات)، بكونها
تحمل سجعاً متعددة ومتنوعة، لكننا سنسلط الضوء على بعضها فقط، ونستطيع أن نعيد
تصنيفها كما يلي:

- عن جوعان بن عريان،
 - عن كسفان بن خسفان.
- أول ما نلاحظه على هاتين الجملتين أنهما متوازيتان صرفياً، وتركيبياً، كما أنهما تتفقان في
الحرف الأخير وهو حرف النون، ونسمي هذا النوع من السجع بالمرصع، لأننا نلاحظ
توازيًا تاماً على مستوى مكونات الجملتين، فالأولى (عن جوعان بن عريان = - ٠ - ٠ -
- ٠ - - - ٠ - ٠)، أما الثانية فتخضع لنفس التقطيع كما هو واضح في هذه العبارة (عن
كسفان بن خسفان = - ٠ - ٠ - - ٠ - ٠ - ٠ - ٠).

- وخواتم بارقة،
 - وسلاسل لامعة.
- يتجلى من خلال هاتين العبارتين، أنهما متوازيتان صرفياً وتركيبياً، فالأولى (وخواتم بارقة =
- - - ٠ - - - ٠ - - - ٠)، والثانية، أيضاً، لها نفس التقطيع (وسلاسل لامعة = - - - ٠ - - -
- ٠ - - ٠)؛ لكن العبارتين تختلفان في الحرف الأخير، وبذلك نسمي هذا النوع من السجع
متماثلاً.

- ومشيات مدللة،
- وأقراط ملونة.

تنتمي هاتان العبارتان إلى السجع المتماثل، لأن العبارتين متوازيتان على المستوى الصرفي
والتركيبى، لكن حرفهما الأخير مختلف، وأما مجلى التوازي بين العبارتين فيمكن إيضاحه على

³³ جميل حمداوي، نفسه، ص ٥٥



- ورموش مصنوعة،

● ونهود مزروعة.

وبهذا؛ يتبين أن القاص وظف جميع أنواع السجع، معززا بذلك السلسلة الموسيقية لقصصه القصيرة جدا، مما أضفى عليها طابعا مائزا. كما نشير أيضا إلى أن العلاقات المناسية بين قصصات جميل حمداوي والمقامات المعروفة في الأدب العربي بلغت ذروتها في قصيدة "الامتساخ"؛ هذه الاستفادة من التراث النثري العربي جعلت من الإبداع السردي عند القاص متميزا وماتعا.

يعتبر التكرار في التصور النقدي والأدبي الكلاسيكي، من الأساليب المُعَايَنة على المبدع استخدامها، لأنها، بحسب هذا التصور، تسبب نوعاً من الإطناب والإسهاب المذمومين، ولذلك تُذهب من الإبداع رونقه وجماليته؛ لكن التكرار في القصة القصيرة جداً، بدأ يأخذ منحى إيجابياً ومغايراً لذي قبل، فبدأت تتغير دلالاته الكلاسيكية ليتحول إلى مكون له دور مفصلي وحاسم في التعبير السردى .

يستخدم القاص التكرار بطريقة مثيرة للانتباه في مجموعته "كتابات ساحرة" كما هو بَيِّن في قصيصته "لجن"؛ يقول جميل حمداوي:

اجتمع رئيس النقابة مع كل العمال المطرودين، فقال لهم: "عليكم أن تشكلوا اللجان، ومن كل هذه اللجان، ستختارون لجنة، ستعين بدورها لجنة اللجان. وبعد ذلك، ستنتخبون لجينات فرعية، ومن هذه اللجينات ستختارون لجنة إقليمية، ثم لجنة جهوية، لتذهب إلى العاصمة، للتفاوض مع مجموعة من



اللجان واللجينات، فيصل أمر القضية، بعد سد أبواب الحكومة دائما، إلى اللجنة التي سيختارها القصر، لترجيح كفة لجنة أو لجنة ما، والتفاوض بشكل ودي ونهائي مع كل اللجان واللجينات، إلى أن تعود اللجنة المختارة إلى عقردارها، راضية بفتات اللجان واللجينات." (٣٤)

وكما أكدنا ذلك سابقا، يشكل التكرار عنصرا حاسما في القصة القصيرة جدا، خصوصا إذا علمنا أنه لولا هذا العنصر في قصيدة "لجن" لما أدت وظيفة السخرية التي تفرضها دلالة هذه القصيدة، لذلك سنجد أن ما يتعلق بلفظة "لجنة" أو "لجنة" يتكرر تسع عشرة مرة في هذه القصة القصيرة جدا، مما أوجدنا أمام متاهة من الدلالات بسبب هذا التكرار الذي ما فتئ يظنه الأقدمون وسيلة في التطويل والإسهاب فقط. وعلاوة على الملمح الساخر الذي يضطلع به التكرار في هذه القصيدة، يؤدي، إلى جانب ذلك، وظيفة إيقاعية وموسيقية متميزة.

ويتبين أيضا في قصيدة "السراويل" أن القاص يستمر في توظيف عنصر التكرار، إذكاء لعنصر السخرية في القص القصير جدا؛ يقول القاص:

اشترى الزوج ثلاثة سراويل جديدة، بعد أن تقادمت كل سراويله الثلاثة التي كان يستعملها...

واستعطف زوجته الثالثة كثيرا، راجيا منها أن تنقص من ذيول سراويله الثلاثة...

وافقت الزوجة المطيعة بكل تأكيد، وابتسمت لزوجها ثلاث مرات...
فانتظر الزوج ثلاث سنوات، فمزق السراويل الثلاثة... وسرح المرأة الثالثة، بعد أن طلقها بالثلاث... (٣٥)

في هذه القصيدة التي تتميز، كما معظم القصص القصيرة جدا، بالتهكم والباروديا، نجد مجموعة من التكرارات، فعلى المستوى التركيبي تتكرر عبارة "السراويل الثلاثة" ثلاث مرات، وعلى المستوى اللفظي يتكرر العدد "ثلاثة" تسع مرات، ولفظة "الزوج" ثلاث

³⁴ جميل حمداوي، نفسه، ص ١٤

³⁵ جميل حمداوي، نفسه، ص ٤٨



مرات؛ هذا الأمر يجعلنا أمام احتفاء بالتكرار وتمجيده على حساب الاستبدالات التلفظية الممكنة، مما يؤكد على أن المكون التكراري مقصود من قبل القاص، وذلك لأجل تعزيز الموسيقى، في قصصاته، من جهة، ومن جهة ثانية لتفعيل خاصية السخرية. وانطلاقاً من دراستنا لمظهري السجع والتكرار في "كتابات ساخرة" لجميل حمداوي، نؤكد على بروز عنصر الموسيقى في القصصات القصيرة جداً المتواجدة بالمجموعة، كما ننوه بالمهارة في طريقة استغلال العنصرين معاً.

المبحث الثاني: مواطن الميتاسردية في "كتابات ساخرة"

حينما يقدم الشّعر نفسه بنفسه نسميه "ميتا شعر"؛ لكن حينما يتعلق الأمر بالقصة القصيرة جداً، ماذا نسميه؟

تعد الميتاسردية من بين الخصائص التي يّتميز بها القص القصير جداً؛ هذا ما نلاحظه في مجموعة من قصصات جميل حمداوي، إذ تتوخى الميتاسردية التحدث عن السرد بالسرد نفسه، مما يحقق نوعاً من الإدهاش على مستوى المتن القصصي، ونجد هذه الخاصية بائلةً في قصيدة "قصص قصيرة جداً"، ويلاحظ أن العنوان نفسه يفضح الجنس الأدبي الذي يقدمه؛ يقول القاص:

احتج التلاميذ داخل الفصل، وصرخوا في وجه أستاذ العربية الذي تخشب في المؤسسة أربعين سنة، وما بدّل تبديلاً. احتجوا صارخين يائسين، نددوا بالمقررات الزائفة، ثم قالوا بصوت مرتفع: "نحن في زمن العولمة، نحن في زمن الساندويتش ولهامبورغ، نحن في زمن الحاسوب، اتركونا من الكتب الصفراء، وأريحونا من النصوص المسترسلة، لا نريد سوى قصص قصيرة جداً." (٣٦)

يسعى القاص من خلال هذه القصيدة إلى فضح الجنس الأدبي الذي يبدع فيه، وذلك عبر عنوانه للقصيدة بـ "قصص قصيرة جداً"، إضافة إلى ذكرها في آخر قصيصته بقوله "لا نريد سوى قصص قصيرة جداً"، وذلك لخدمة الدلالة العامة للنص، والذي يشير إلى أن "النصوص المسترسلة" كالرواية والقصة والقصة القصيرة.. لم تعد تناسب العصر الذي نعيشه الآن؛ حتى أنه قام بأنسنة هذه النصوص وجعلها أستاذاً في اللغة العربية "تخشب



في المؤسسة أربعين سنة وما بدّل تبديلاً"، وهذا كله ليعترف للقارئ بأن القص القصير جدا هو "فن المستقبل" كما يؤكد ذلك، مرار وتكرار، في مؤلفاته النقدية، وهذا كله من شأنه أن يضع القصيدة أمام خاصية الميتاسرد.

ويواصل القاص ميتاسرديته الكاشفة والمتميزة في أضخمته القصصية ليقول في قصصته التي تحمل عنوان الأضمومة "كتابات ساخرة":

كلهم كانوا يضحكون ملء ذقونهم في الشارع الرئيسي من المدينة الكبرى، كأنهم حمقى أو مجانين، وفي أيديهم كتابات ساخرة، تجمهر الناس حولهم، اندهشوا، وتعجبوا، واحتاروا، تفقدوا الأمر، فوجدوهم يقرأون القصص القصيرة جدا... (٣٧)

يحاول القاص في هذا النص أن يبين للقارئ أن في هذه الأضمومة سيجد مجموعة من الكتابات الساخرة التي ستدهشه وستعجبه، وذلك بطريقة ميتاسردية مثالية، فالقاص يتوسل بالقص ليتحدث عن قصصه، وهذا من بين ما يمتاز به الإبداع القصصي القصير جدا، وتتجلى الميتاسردية في نص "كتابات ساخرة"، من خلال قول القاص "فوجدوهم يقرأون القصص القصيرة جدا".

وتبلغ الميتاسردية ذروتها في أضمومة "كتابات ساخرة" حينما يقول جميل حمداوي في قصصته "دموع الفراشة"، وحين يعرض مجموعة من عناوين الأضمومات التي أبدعت في مجال القصة القصيرة جدا بالمغرب، بطريقة عجيبة ومبهرة:

وبعد انتهاء درس سبويه مباشرة، أخبرني نفظويه عن جده خالويه قائلا: "في مقهى ميرندا، المحاذي لمطعم هالة وسينما أكواريوم، رأيت الأخرس بن صمام، جالسا في كرسيه الأزرق، بعيدا عن جلبة الموكب الملكي، يأكل خبز الله، ويهدي فقاقيعه ومشاهداته وصورته القردانية الكبيرة إلى الديناصور، بل أهداه أيضا (حكايات من بروكسيل) وقصته القصيرة جدا: (امراة للزمن المر)، بما تحمله تلك القصة من أقواس، وظلال حارقة، وقبلات في يد الهواء، وخيوط متشابكة، وستة وستين كشفة، وبما تفوح به من رائحة رجل يحترق كأنه حمار الليل، قد خسر



أبراجه بين الورود الشائكة التي حولته إلى مظلة في قبر كفراشة ثقيلة فوق سطح الجرس. ومع ابتداء زخات الشتاء، وانقضاء الهنيئة الفقيرة، وانبلاج قوس قزح، حدث طوفان تسونامي بما تحمله من رعشات، وسيلان، وصريم، وقطرات الندى، فتسلل وحيد القرن إلى الضفة الأخرى، حاملا أجسادا وقبرة، للعب مع العمق مسرحيتي: (عناقيد الحزن) و(سيمفونية البغاء)... وكان نشازا آخر للبياض وندف الروح... ثم وقع امتداده... ونقش في الحرف قصا ناقصا بالأحمر الفاني، فرحل بدون عناق، تاركا إكليل الحزن الضال، بعد أن قال لي ومضى: أنا وجمجمتي والنبته التي حجبت وجه القمر، أما الآخر فليشرب وميض الخبر. لكن تسونامي قطف الأحلام، ونسي الحب على طريقة الكبار، ورقص المرايا، وبطاقة التعريف التي كتب فيها: "لأمرهمك: عندما يومض البرق، سنوقد ما تبقى من قنادل: لأن الربيع حلم شتوي". ومن ثم، ترك كتاباته المباشرة بين الحلم والحقيقة، تشتعل في بيت لا تفتح نوافذه، كحلم لا يرى النور. ثم غادر الجزيرة الزرقاء، مع قليل من الملائكة، حتى يزول الصداغ، بعد أن ترك الخيل والليل في حلبة الرهان الأصعب.^(٣٨)

ولقد نقلنا هذا النص، على طوله، للتدليل على الدرجة التي وصلت إليها خاصية الميتاسردية في مجموعة كتابات ساخرة، وقد قام القاص في هذا النص بعرض أزيد من أربع وستين أضمومة قصصية قصيرة جدا مغربية، ك(مطعم هالة) لعبد الله المتقي، و(الأخرس بن صمام) لجمال الدين الخضير، و(قطرات الندى) لأمنة برواضي، و(بالأحمر الفاني) لوفاء الحمري... وآخرون، علاوة على العنوان الذي يشير بدوره إلى عنوان أضمومة قصصية، وذلك إن دل على شيء فإنما يدل على إلمامه الواسع بجنس القصة القصيرة جدا، إبداعا ونقدا. والمتميز في هذا النص؛ لأننا قلما نجد مبدعين يتناولون الميتاسردية بهاته الطريقة المائزة، إذ أن الكاتب ركّب بين عناوين الأضمومات القصصية بكل إبداعية، وعلى نحو يصعب على القارئ التفتن إليه، ويحلو للقاص أن يسمي هذا النوع من الميتاسردية، في

³⁸ جميل حمداوي، نفسه، ص ١٠٠



كتاباتة النقدية، بالصورة المدججة، حيث يسعى المبدع إلى إدماج أعمال إبداعية أخرى داخل قصصه.

وعليه، فإن القاص والناقد جميل حمداوي عرف كيفية استغلال مكون الميتاسردية على مستوى قصصه القصيرة جدا؛ بل تعدى ذلك إلى إبداع طرق جديدة في توظيفها، ليُبين عن مهاراته السردية في هذا المجال.

وهكذا، يبدو لنا جميل حمداوي قد كسّر القاعدة التي تقول إن: "الناقد مبدع فاشل"، وأبان عن جدارته في العناية بالقصة القصيرة جدا، إبداعا ونقدا، كما أنه لم يؤمن بأن الأدب يجب أن يكون لازما، أي أدبا من أجل نفسه فقط؛ بل علاوة على عنايته بأدبية القصة القصيرة جدا، يقيم اهتماما كبيرا بالجانب الموضوعي فيها، كما أشرنا إلى ذلك سابقا.



الفصل الرابع:

عنصر الحيوان في أضمومة "تعويذة شهرزاد" للخضر الورياشي^(٣٩)

من القصص المتميزين الذين أبانوا عن جدارتهم واستحقاقهم لتمثيل جنس القصة القصيرة جد بامتياز، نجد القاص المغربي "الخضر الورياشي" الذي أبدع أعمالا قصصية متميزة من نوعها كمجموعة "قاتل أبيه"، والأضمومة القصصية القصيرة جدا والرائدة "قصتي مع (جاكي شان)... و..جنية الكتب... وقصص أخرى"، إضافة إلى مجموعة "تعويذة شهرزاد" الصادرة سنة ٢٠١٤م، والتي وجدت إقبالا نوعيا عند القراء، لأنها تتميز في كونها أعادت صياغة "ألف ليلة وليلة" الشهيرة بطريقة أسلوبية وفنية، تجذب القارئ وتكسر أفق انتظاره نحو الأفضل والأدهش والأمتع .

وبعد استقراءنا لجميع القصص القصيرة جدا الموجودة في "تعويذة شهرزاد"، ارتأينا أن نعين هذا الإبداع القصصي من إحدى زواياه، وهو ما يتعلق بتوظيف عنصر الحيوان في المتن الحكائي. ولا يخفى على أحد، وتنسيقا مع عنوان المجموعة "تعويذة شهرزاد"، أن "ألف ليلة وليلة" حافلة بالقصص التي تجعل من الحيوان عنصرا ذا دور رئيسي يحقق إيجابية متميزة على مستوى الحكاية؛ ذلك أن لكل حيوان دوره التعبيري الخاص في المبنى الحكائي؛ هذا الأمر نجده أيضا لدى القاص "الخضر الورياشي"، إذ بدوره يسعى إلى استغلال الميزة الإيجابية لعنصر الحيوان في متنه القصصي؛ لنجد نوعا من التناص الإيجابي والمتفاعل بين "ألف ليلة وليلة" لكتبتها المجهول، و"تعويذة شهرزاد" للقاص الخضر الورياشي؛ إذا، ما هي طبيعة العنصر الحيواني الذي وظفه القاص بمتنه القصصي؟ وما هي الدلالات الممكنة الناتجة عن هذا التوظيف؟ هذا ما سنحاول الإشارة إليه في القابل من الكلام.

³⁹ هذه الدراسة، في الأصل، عبارة عن مقال منشور في مجلة الألوكة، يُنظر "محمد مختاري" مع إثبات العنوان



يمكن تحديد مدونة الدراسة في ثمان قصص قصيرة جدا، توظف جميعها عنصر الحيوان وعناوينها كالاتي (هامة - مزرعة - نمل - فراشة - غزالة - أسد - كلاب - البعوضة)؛ تدل العناوين الست الأخيرة على نوع الحيوان بشكل مباشر، بينما العنوانان الأولان لا يدلان على ذلك؛ بل يستلزم للحصول على نوع الحيوان قراءة القصة أولاً، وبما أننا قد تعاملنا، قبلاً، مع هذه القصص يمكن أن نجمع كل العناصر الحيوانية، بالترتيب، على النحو التالي:

- هامة: (السباع - الضباع - الذئب - أفعى)،

- مزرعة: (الثيران - الخنازير)،

- نمل: (نمل)،

- فراشة: (فراشة)،

- غزالة: (غزالة - جاموسة)،

- أسد: (كلاب)،

- كلاب: (كلاب)،

- بعوضة: (بعوضة).

ليكون الحاصل من جماع كل ما ذكرناه، ثلاثة عشر عنصر حيواني، يشغل كل عنصر بطريقته الخاصة في كل قصة قصة، وقد يلاحظ القارئ في هذا التصنيف، تكرر عنصر "الكلاب" مرتين، لكنه سيكتشف، فيما بعد، اختلاف الدلالة بينهما، كما سيلاحظ وجود بعض أصناف الحشرات وهي (نمل - فراشة - بعوضة)، لكننا سنتعامل معها على أنها تحمل في طياتها دلالات رمزية.

سننتقل، الآن، إلى دراسة كل قصة على حدة، محاولين فتحها على كل التأويلات الممكنة.

١. هامة

"فاضتُ روعي، فأردتُ أن أدفن جثتي حيث لا يعلم أحدٌ...

طرتُ بها نحو غابةٍ، وطرحتها بين الحيوانات.



اقتاتت منها السَّبَاع والضَّبَاعُ والذَّنَابُ، وما بقي منها سحبته أفعى نحووكرها...
هلكت الحيوانات ذاتها...!!" (٤٠)

تتميز هذه القصة باحتوائها على أربع مكونات حيوانية دفعة واحدة، وهي السَّبَاع والضَّبَاع والذَّنَاب والأفعى؛ أتت المكونات الثلاث الأولى بصيغة الجمع للدلالة على القوة والتضافر، فالسَّبَاع تشير إلى تلك الحيوانات المفترسة والمتسلطة على الحيوانات الأخرى، وقد يعترض أحدهم فيقول "أو ليست الشَّجاعة من شيمة الأسود؟"، فنجيبه، بدورنا، بأن هناك فرقاً واضحاً بين مواضع استعمال لفظ الأسود، ومواضع استعمال لفظ السَّبَاع؛ ذلك أن الأول يشير إلى الشَّجاعة والقوة، أما الثاني فيشير إلى التَّسلط والوحشية، واقتارنا مع السَّبَاع نجد الضَّبَاع، التي تحيل إلى حيوانات تنماز بنوع من الغدر والجبن والافتراس في زُمرٍ، أما الذَّنَاب فتدل على القوة والافتراس والفتك؛ وقد نجتمع الحيوانات الثلاثة في بوتقة واحدة وهي الوحشية والافتراس. ثم المكون الرابع وهو الأفعى التي تدل على الأذى والخيانة والمكيدة... هذه المكونات الأربع قد تشير إلى شخصيات واقعية، فالثلاث الأولى تحيل إلى جماعة من النَّاس تتسم صفاتهم بالتسلط بالنسبة للسَّبَاع، والغدر بالنسبة للضَّبَاع، وانعدام الرَّحمة بالنسبة للذَّنَاب، فيبقى المكون الأخير الذي هو الأفعى يشير، ضرورةً، إلى شخصية أنثى تنماز بالمكر والخديعة .

٢. مزرعة

"خرجت الثيرانُ من الحظيرة هائجةً:

سالت دماءً.. تقطعت أوصالٌ.. تهمشت قرون.. وتد حرجت رؤوس...

أحست بالتعب والجوع والظماً، فعادت إلى الحظيرة...

وجدت الخنازير قد سكنتها!!" (٤١)

تتضمن هذه القصة، عنصرين حيوانيين اثنين، وهما الثيرانُ والخنازير، يتميز هذان العنصران بالتقابل على مستوى التذليل الإيحائي، فالأول يشير إلى القوة والهيجان

⁴⁰ الحضر الورياشي، تعويذة شهرزاد، قصص قصيرة جداً، مطبعة الشمال، ط١، ٢٠١٤م، ص ٢٢

⁴¹ الحضر الورياشي، نفسه، ص ٤١



والفحولة، بينما الثاني يدلّ على الضعف والاستكانة، مما يؤكد على وجود تقنية المفارقة في هذا النص؛ إن المكان الذي كانت تسكنه الثيران التي تتصف بالفحولة والذكورية والقوة، استحال إلى مرتع للخنازير الضعيفة، والسيئة الطبع، وفي هذا إشارة إلى واقع لا يخفى على لبيب فطن!! وهو انقلاب القيم في المجتمع .

٣. نمل

انزعج إذ لمح سرباً من النمل.. انهال عليه تحطيماً، وتعقب نملاًت فارة.
سُرّباًكتشاف مخبئه السري، فردمه بوحشية..
أحكم إغلاق علب التوابل، وكيس السكر، ولفّ الخبز في قماش نظيف.
غطى نفسه جيداً...

انتفض في سريرهِ، خبط برجليه؛ مازال النملُ البغيض يدبّ في شرايينه!!^(٤٢)
يتعلّق الأمر، هنا، بالنمل، باعتباره أحد الكائنات الحية التي تعيش في قُرى؛ أي تعيش بين جيوش كبيرة. يدلّ النمل على التعاون والتعاقد من أجل المصلحة الجماعية، كما قد يدلّ أيضاً على الهيجان في حالة النمل الأحمر، وفي القصة يعني هذا الزحف الذي لا يمكن إيقافه مهما تعددت الطرائق والحلول، والشخصية التي تحاول، في النص، إقبار قرية النمل، لم تستطع أن تنال مرادها، لأنها قد قابلت هذه الحشرات، التي يظهر أنها ضعيفة، بالعنف والقوة؛ لكن على الرغم من ذلك، لم تفلح الشخصية في التخلص من النمل، بل تحوّل الأخير إلى هجوم مضاد؛ لذلك قد تشير القصة إلى حكمة مشهورة وهي أنه من غير المجدي مقابلة الضعف بالقوة، بل قد ينقلب الضعف إلى قوة لا قبل لأحد على إيقافها!!

٤. فراشة

صادفها في السّوق المركزي، تتدحرج وهي تدفع العربة أمامها.
لاحقها بعينيه وهي تملؤها بأكياس وعُلب وقوارير، وتنزع أكفّاً بضّة عن الرفوف.
حامت فوق رأسه فراشة.. رُوّعت بظل امتدّ...
شعربيد مكتنزة تمدّ له طفلته الرابعة...
اختفت الفراشة.^(٤٣)

⁴² الحضر الورياشي، نفسه، ص ٤٢



تُسلطُ القصة الضوء على مخلوق يمتاز بالركة والرّشاقة والليونة والجمال: إنها الفراشة، التي تُشبّه، عادةً، بالأنثى الرّشيقة والجميلة، وسندرك ذلك بوضوح إذا ما تأملنا القصة جيّداً، وبالتحديد، الأنثى "الملاحقة" ذات "الأكف البضة"، التي شغلت بال شخصية القصة، حتى تراءت له فراشة "فوق رأسه"! ، لكن ذات اليد المكتنزة، والغالب أنها زوجته، كبحث حلم اليقظة هذا، حين امدّته بطفلتها الرابعة، مُذكّرةً إياه بأنه متزوج!

٥. غزالة

عقب الجوبعطر، أثار حواسّه سريعاً، أضاءت شاشةُ خياله بغزالةٍ، طاردها أيام شبابه.

انبجست من جوفه بقايا مرارةٍ قديمة، وقد تذكر استكانتها في شبكة صيّاد آخر... انتشله من الماضي صوت مألوف، ترحو منه صاحبتة أن يفسح لها الطريق... لم يألّف هذه الجاموسة...!!^(٤٤)

تحتوي القصّة مكونين حيوانيين متقابلين، وهما الغزالة والجاموسة، في كل منهما إحياءات مقابلة للآخر، فللغزالة الرشاقة، والجمال، والألفة، والركة، وللجاموسة الضخامة، والبشاعة، والوحشية، والغلظة؛ كل من هذه السمات تلعب دوراً مهماً في القصة، فالسمات الأولى تُشير إلى معشوقة صبية تمتد، في الذاكرة، إلى ماضي شخصية القصة، أما السمات الثانية والمُضادة للأولى، فتشير إلى زوجة الشخصية الحالية، والتي لا تفتأ تُقبر ماضيه الجميل...

٦. أسد

تدمر من فصيلته، وفكر أن لا يظلّ كلباً.. أحاط رقبته بطوقٍ من الشّعركثيف، ركب أنياباً حادة، اختال في مشيته... نظرت إليه الكلاب في اشمئزاز، استشاط غضباً، كشرعن أنيابه.. نبج...!!^(٤٥)

^{٤٣} الخضر الورياشي، نفسه، ص ٤٣

^{٤٤} الخضر الورياشي، نفسه، ص ٤٤

^{٤٥} الخضر الورياشي، نفسه، ص ٤٥



تتميز هذه القصة في كونها تعالين عنصرين من الحيوان، أحدهما غائب وهو الأسد، وآخر حاضر وهو الكلب. يسعى الثاني بما يدل عليه من دناءة، ونجاسة، ووضاعة، إلى محاولة التشبه بالأسد الذي يحيل على كل مظاهر القوة والشجاعة والخيلاء، لكنه لا يفلح في ذلك حسبما يقول المثل الدارج "الكلابُ تبقى كلاباً!"، لأن من أحد لوازم الكلب النباح الذي لا يني يفصح هويته التي تنتمي إلى فصيلة الكلاب، وعلى الرغم من دلالة الوفاء المشهورة للكلب، يبقى السياق سيد الموقف، فيحذف هذه الدلالة في ظل وجود الدلالات الأخرى.

٧. كلاب

هدأت العاصفة، خرجوا من مخابئهم، قصدوا البستان، دخلوا البيت، وزَّعوا الحصص...

عاد صاحب البيت، وجد كلابا تنبُح في وجهه.^(٤٦)

نعود مرة أخرى إلى عنصر الكلاب، ونضيف أن هذه القصة اعتمدت هذا العنصر للدلالة على الجبن والعبث، فالكلاب تظل في مخابئها ما لم يكن صاحب البيت حاضر، فإذا غاب سعوا إلى العبث في منزله وتخريب كل شيء، ولذلك فالنص يوظف هذه الحيوانات لاستغلال الدلالات التي ذكرناها، مما يجعل القصة السابقة واللاحقة متكاملتين من هذا الجانب، وسنتأكد من ذلك جيداً حينما نعلم أن قصة "أسد" أتت، مباشرة، قبل قصة "كلاب"، مما يعني تضافراً مكانياً ومضمونياً.

٨. البعوضة

كان ذا بسطة في الجسم والمال...

إخوته يحنون رؤوسهم..

عُمَّالُه يرتعدون..

مدير البنك يقف له..

حتى زوجته وأبناءؤه يجلسون أنفاسهم في حضوره...

في يومٍ سأل الطبيب:

⁴⁶ الخضر الورياشي، نفسه، ص ٤٦



- من أين جاءني هذا الوهن؟

- من بعوضة...!! (٤٧)

نجد في النص إشارة إلى عنصر البعوضة، وهو عنصر يحيل على الضعف، والوهن، والصغر الشديد، والخفة، حتى أنها يضرب بها المثل في الإشارة إلى أصغر الأشياء، كما هو موجود في آيات قرآنية، هذا العنصر المجهرى الصغير، يلعب في هذه القصة دورا كبيرا، إذ أنه طوّح بِذي "البسطة في الجسم" الذي يهابه الجميع في كل مكان؛ إن استخدام القاص لهذا العنصر له دلالة كبيرة تحيل على حكمة غاية في الأهمية، وهي أن الانسان مهما تجرّب في حياته، فقد يلقي هزيمته من أصغر الأشياء، كالبعوضة مثلا!!

ونهايةً، وبعد تقصي هذه القصص القصيرة جدا الزاخرة بالمعاني والدلالات، نوضح للقارئ الكريم، أن القاص "الحضر الورياشي" من بين القصاص المغاربة الذين حملوا راية القصة القصيرة جدا، وساهموا في تكريسها كجنس أدبي قائم بذاته، لذلك نجد القاص بمعية مجموعة من القصاص المغاربة، يبدعون بشكل يحث الناقد على دراسة ما أبدعوه، ولذلك نعود فننوه بهذا العمل القصصي المبرر "تعويذة شهرزاد" كما ننوه أيضا بكتابها، آملين من مثل هؤلاء المبدعين المزيد من الإبداع الذي يستحق المواكبة النقدية.



الكتابة النسائية في القصة القصيرة جدا بالمغرب

تمهيد

لم يعد العنصر الذكوري هو العنصر الوحيد الذي يبدع في مجال الكتابة الأدبية، بل بدأ يدخل ضمن هذه المنظومة الإبداعية العنصر النسوي أيضا، فلطالما كانت النساء مهمشات باعتبار موقعهن في المجتمع العربي التقليدي، فساد تصور بأن الكتابة، بكل أصنافها، هي خاصية ذكورية بالأساس، لأن الكاتب يفترع بقلمه بكارة الورقة، ولا يمكن أن تفعل الكاتبة هذا الأمر على اعتبار استحالة حدوث ذلك بين الأثنين^(٤٨)!!.. بل بلغ الأمر عند هذا التصور حدًا يؤكدون معه أنه حتى وإن وُجدت الأنثى الكاتبة فإنها تكتب بقلم الرجل، أي أنها تؤدي دور الكاتب الذكر فقط^(٤٩)، مما يغيب شخصيتها النسوية بالكامل حين تقف أمام الورقة..

ولعل من الأسباب التي كانت وراء هذا الواقع، سيطرة الذهنية التي ما تفتى تعتبر المرأة ربة بيت قبل كل شيء، وبهذا ليس لها الحق بأن تقوم بما يقوم به الرجل، فمكانها الطبيعي، حسب هذا التصور، بالمنزل بجانب أطفالها فقط. وإضافة إلى هذا السبب نجد، أيضا، أن المرأة ذاتها تعتبر نفسها لا تعلق إلى الصفة الذكورية، فهي دائما ما تعتبر نفسها تابعة للرجل ومنضوية تحت أوامره، وبذلك سيكون من الصعب أن نجد في المشهد الكتابي، والأدبي بصفة خاصة، أسماء نسوية محض، وهذان عاملان أولهما موضوعي وثانيهما ذاتي بالأساس.

إن هذا التهميش الملحوظ عشت طويلا في الذهنية العربية، حتى بداية القرن التاسع عشر حينما بدأت المرأة تنعتق من هذا النمط التقليدي، شيئا فشيئا، وبدأت تفرض نفسها مع ظهور أول أدبية كاتبة، وهي المصرية زينب فواز العاملي التي وضعت الحد لهذا التصور بكتابتها الشهير الموسوم بـ"الدر المنثور في طبقات ربات الخدور"، والذي أرخت فيه

^{٤٨}- يمكن، في هذا السياق، العودة إلى المؤلفات الصوفية، وبالأخص ابن عربي الذي مجّد هذه الفكرة.

^{٤٩}- عبد المجيد جحفة، سطوة الليل وسحر النهار الفحولة وما يوازيها في التصور العربي، دار توبقال، ط ١، ١٩٩٩م.



٤٥٦١ امرأة من نساء الشرق والغرب، وهذا لتعيد للكتابة النسائية قيمتها المستقلة والتميزة، وقد خصصت لها الناقدة زهور كرام دراسة مستقلة ورائدة في كتابها "خطاب ربات الخدور: مقارنة في القول النسائي العربي والمغربي"^(٥٠) والذي عاينت فيه، إلى جانب أعمال الأدبية زينب فواز العاملي، كتابات نسائية أخرى، لتبين خصائصها المميزة التي يبينها الخطاب في السرد النسائي، وبذلك تدحض الأفكار التقليدية التي سيطرت على التصور العربي لزمن طويل.

وبما أن بدايات الكتابة النسائية تعود إلى القرن التاسع عشر، فإنه من الطبيعي أن تكون القصة القصيرة جدا، التي ظهرت بعد ذلك، في القرن العشرين، ذات حظ وافر في إبداعها من طرف المبدعات المغربيات، ولذلك سنجد في الساحة السردية النسائية مجموعة من الأسماء المتميزة التي أبدعت في هذا المجال؛ كـ "أمنة برواضي"، و"سمية البوغافرية"، و"سناء بلحور"، و"ووفاء الحمري"، و"مليكة الغازولي"، و"زلفى أشبهون"... ومبدعات كثيرات مثلن جنسهن بامتياز، وأثبتن قدرتهن على الوجود بجانب الرجل في شتى المجالات.

⁵⁰ زهور كرام، خطاب ربات الخدور: مقارنة في القول النسائي العربي والمغربي، دار رؤية، ط ١، ٢٠٠٩م.



الفصل الأول:

صورة المرأة في "تجاعيد الزمن" لأمنة برواضي.

من المبدعات الرائدات اللائي ذهبن بالكتابة القصصية القصيرة جدا نحو أبعد حد من الإبداعية والتميز، نجد الأدبية والقاصة "أمنة برواضي" التي أبدعت، قبل، في المجال الروائي، وفي هذا الصدد نذكر، على سبيل التمثيل، روايتها "أبواب موصدة" الصادرة سنة ٢٠١٢م، التي تعرض لها الناقد جميل حمداوي بالتحليل النقدي المفصل^(٥١)، وإلى جانب الرواية، أبدعت الأدبية، كذلك، في مجال القص القصير جدا، كمجموعتها "قطرات الندى" الصادرة سنة ٢٠١٣م، وأضمومة "تجاعيد الزمن" التي استأثرنا دراستها الآن، وتحتوي على ست وسبعين قصة قصيرة جدا تعالج مواضيع متعددة ومتنوعة.

ومن بين المواضيع التي شدّت انتباهنا، في هذه الأضمومة، موضوع صورة المرأة عند القاصة أمينة برواضي، وهذا الجانب يؤكد لنا مدى محاولة المرأة التعبير عن مشاكلها وحياتها الخاصة، مشيرة بذلك إلى كونها تستقل بخصائص إبداعها التي تجعل من الأنماط الكتابية عندها متميزة عن التعبير الذكوري، ولذلك فإن الدخول في غمار تحليل السرد النسائي يحتاج إلى عينٍ مُحايدة لا تقف في أي نقطة قد تبرز موقف أحد الجنسين.

وبهذا؛ نستطيع أن نتساءل عما هي التجليات البارزة لصورة المرأة في أضمومة "تجاعيد الزمن"؟ وكيف استطاعت القاصة التعبير، بالسرد القصير جدا، عن مشاكل بنات جنسها؟. ذلك ما ستجيب عليه القاصة "أمنة برواضي" بقصصاتها.

⁵¹ جميل حمداوي، مقومات الكتابة السردية عند أمينة برواضي، مطبعة القبس بالعروي، ط١، ٢٠١٦م.



ورد في المجموعة أصنافاً متعددة من المرأة، تنوعت بتنوع ميزة كل شخصية على حدة، وبذلك وجدنا القاصة تأتي على توظيفها بطرائق فنية، تُوافق فيها بين الجانب الموضوعي والجانب الشكلي الأدبي.

المبحث الأول: صورة المرأة المنحرفة

من بين الشخصيات النساء التي وظفتها القاصة في مجموعتها "تجاعيد الزمن" نلني شخصية المرأة المنحرفة التي تمتاز بأخلاقها الساقطة، وتصرفها غير اللائقة، ويلاحظ ذلك على نحو جلي في قصيدة "ترميم"، حين تقول القاصة:

عرفت بأخلاقها الساقطة و...

اعتاد الكل على عودتها في ساعة متأخرة...

يوم طرق بيتها عريس الغفلة، فاجأت الكل بلباس محتشم

وهي تزف إلى عريسها...

في الغد رقصت البنات وغنت بشرفها...

وفي الجهة الأخرى كان الشباب غارقاً في الحيرة، واكتفى بمناقشة الصناعة الصينية، وكيف تطورت ووصلت لترميم الشرف...⁽⁵²⁾

تضطلع القاصة، في هذه القصيدة، بتسليط الضوء على واقعة اجتماعية سائدة تتعلق بانحراف المرأة قبل تزوجها، واتصافها بالأخلاق الساقطة؛ لكن ما إن تسنح لها فرصة الزواج بزواج لا يعرف عنها شيئاً، حتى تذهب إلى تقويم أخلاقها بالاحتشام والاحتجاب. ولقد عبرت القاصة عن شخصية المرأة في هذه القصيدة بطريقة ناقدة نوعاً ما، باحثة عن واقع أفضل من هذا الواقع الذي تمثله هذه الفتاة المنحرفة، والتي يمكن أن نضيف إليها سلوك الانتهاز أيضاً

⁵² أمانة برواضي، تجاعيد الزمن، قصص قصيرة جداً، دار الريف، ط ١، ٢٠١٣م، ص ٣١.



المبحث الثاني: صورة المرأة المنخدعة

تعتبر القاصة في "تجاعيد الزمن" عن مظهر آخر من مظاهر الحياة الاجتماعية، والعاطفية بالخصوص، وهو المجلى الذي تمثله الشخصية المنخدعة على يد الآخر / الرجل، والقاصة، ولا شك، تقف بجانب هذه الشخصية، أولاً لأنها تشبهها في كونها أنثى، وثانياً لأنها ستميل، باعتبارها أديبة، إلى نُصرة المَخدوع، وهذا ما تؤكدُه قصيدة "خديعة"؛ تقول أمانة برواضي:

أمسك بيدها...

وهتف بصوت شجي.... يغري بالاستسلام.

أغمضت جفونها للحظة منتشية بالفرحة...

انتهت فلم تجد يده، ولم تجده.

لاح لها من بعيد، كان قفاه يدلّف في ضباب....^(٥٣)

يُستنتج من النص أعلاه، أن الشخصية النسوية وقعت في خديعة مع الرجل الذي له "أغمضت جفونها" ولأجله صارت "منتشية بالفرحة"؛ إذ أنه رغم هذه الثقة التي وضعتها فيه، خدعها حين اختفى عن الأنظار، مُستغلاً لحظة "إغماضها الجفون". تُصوّر الأديبة هذا الأمر بشكل ساخر وناقد كي تؤدي رسالة مفادها أن المرأة لا زالت تُستغلّ عاطفتها من طرف الرجل، مضفية، على ذلك، تصورا صراعياً بين الجنسين.

المبحث الثالث: صورة المرأة المتعالية

زيادة على أقسام الشخصيات الإناث المذكورة، نجد أمانة برواضي توظف، أيضاً، نوعاً آخر من الشخصيات، وهي شخصية المرأة المتعالية، التي لا تفتئ تظهر كبرياءها أمام الرجل لتثبت وجودها في المجتمع، وفي نص "صفعة" إشارة واضحة إلى ذلك، عندما تسعى الأديبة إلى بلورة هذه الشخصية بطرق فنية كما عادت؛ تقول أمانة برواضي:

صفعته بكبرياءها...

فاندفع نحوها يحياها

⁵³ أمانة برواضي، نفسه، ص ٣٧.



مُداريا بذلك آثار الصفة

فداسته بنظراتها، غير مبالية بالتحية.^(٥٤)

وكما أكدنا سابقا، تصف القصيدة رغبة الشخصية المرأة في إظهار كبريائها وأنفعتها، من أجل أن تُبين للشخصية الرجل أنها ليست ذلك المخلوق الضعيف والمهمش كما يظن! ولذلك قامت بصفه وأبدت عدم المبالاة به، فإبراز هذا الكبرياء والشموخ أمام الرجل يدل على أنها لا تني تؤكد عن موضعها المساوي لموضعه داخل النسق الاجتماعي، وهذه التجليات من بين الخصائص المميزة للقول السردي النسائي.

المبحث الرابع: صورة المرأة الخائنة

وتستند الأدبية، أيضا، في بعض قصصاتها، على صنف آخر من الشخصيات النساء، وهو ما يتعلق بالمرأة الخائنة والمكررة والمخادعة، فتأتي بها لتنوع أصناف الشخصية المؤنثة، فتقول في قصيصتها "خيانة"، وهو عنوان يشير إلى ما نذهب إليه:

تأمرت زوجته مع غريمه.

كانت صفة قوية على قفاه...

تجمع حقد الدنيا كله في عينيه.

فبداله الكون مغلفا بالسواد...^(٥٥)

تُصرّح القاصة، في هذه القصة القصيرة جدا، بما تتصف به شخصية القصة من خداع وخيانة، ويلاحظ ذلك عند تأمل القصيدة جيدا، فالزوجة تنشئ علاقة غير مسبوقه مع غريم زوجها وعدوه، وبذلك تجعل من الخيانة والمكر لصيقتين بشخصيتها، وقد عبرت الكاتبة عن هذا الوضع بشكل مأساوي جدا، وبشكل يصبح معه الحذر من المرأة التي تتصف بهذا الصفات الذميمة أمرا ضروريا!!

المبحث الخامس: صورة المرأة الحكيمة

تُعالج أضمومة "تجاعيد الزمن" صنفا آخر متميزا يتعلق بنوعية الشخصية الأنثى المستخدمة، فالأدبية تُضيف إلى مجموعتها المرأة الحكيمة، التي لا تُخطئ في التقدير، وغالبا ما

⁵⁴ أمانة برواضي، نفسه، ص ٣٨.

⁵⁵ أمانة برواضي، نفسه، ص ٤٢.



تأتي آراؤها في موضعها المناسب، لتؤكد "أمنة برواضي" أن النساء لسن "ناقصات عقل"، بالمفهوم الضيق، كما يُعتقد، بل يمتزج بالحكمة والرأي السديد أيضا، وبوضوح تُشير قصيدة "رأي" إلى ذلك، حين تقول المبدعة:

كانت كلما أبلغت بناتها بأمر تؤكد به بالمثل القائل:

(إذا قالت حدام فصدقوها فإن القول ما قالت حدام).

تردده وهي تتطلع إلى مخاطبها، وكأنها تنتظر تعليقا أو موقفا معينا.

لكن يقيمن بموقفها من رأيها، يدفعهن إلى غض الطرف عن أي تعليق، وإن كان برفع الحاجب أو بتبادل النظرات.

والغريب أن جل تنبؤاتها تصدق، وكأن تشبثها برأيها له سحر خاص.^(٥٦)

والواضح من عبارة "أبلغت بناتها"، أن الشخصية المرأة، في النص، هي الشخصية الأم، فإن الآراء التي تُصدرها ليست آراء فحسب؛ بل نصائح تسديها لبناتها من أجل مصلحتهن ليس إلا، وبما أنها أمهن وتعرف بناتها جيدا، فكان من البديهي أن تصيب في ما يصدر عنها من آراء حكيمة، وأتت الأدبية على توظيف الأم كشخصية أثبتت في هذه القصيدة، لتبيان الدور الذي يلعبه العنصر النسوي في الحياة الاجتماعية، فالأم، باعتبارها عنصرا نسويا، لا يمكن التغاضي عن أهميته الكبرى في تأسيس الأسرة أولاً، والمجتمع، بشكل أساس، ثانيا؛ كيف لا وهي نصفه !!

المبحث السادس: صورة المرأة الحزينة

تستمر القاصة "أمنة برواضي" في إحصاء صفات بنات جنسها بطرق استيطيقية كما العادة، وهذه المرة تُصوّر بعض المشاكل التي تُعشش في حياة النساء، وتحرمها من مواصلة مشواره الحياتي بفرح وسعادة. إن القاصة تحاول أن تلقي الضوء على شخصية المرأة الحزينة، وأن ترسم تقاسيم عيشها الكدير بكل دقة وشاعرية تراجيدية، ولذلك نجد القاصة تقول في قصتها القصيرة جدا "السخرية".

تتأمل وجهها على المرأة، تُسافر في العمر الجميل للحظات.

من بين الفراغات تترأى لها ملامح للصورة الجميلة، لا تزال قائمة

⁵⁶ أمنة برواضي، نفسه، ص ٤٣.



تحاول جاهدة إصلاح ما فعلته عوامل التعرية....
تراجع للوراء وهي ترسم ابتسامة سخرية، يتدفق معها نهر من الحزن.
تنقب من وراء الحزن لتنتشل الابتسامة القديمة...
تزداد ابتسامتها سخرية وملامحها تعبيراً.
فتغادر المرأة، ولا تغادر وجهها تعابير السخرية.^(٥٧)

تقوم الأدبية بتصوير المسار المساوي الذي سلكته هذه الشخصية في القصة، فالشخصية المرأة، هنا، تقف أمام المرأة وتتحسّر على جمالها الذي ضاع بسبب "عوامل التعرية" والمشاكل اليومية.. والغالب أن للطرف الآخر / الرجل، يد طويلة في هذا الواقع، إذ جعلها، بعدما كانت ذات جمال وحسن، تسخر من نفسها، بسبب المظهر الذي تبدو به أمام المرأة، والقاصة، باعتبارها امرأة، تقف جنباً إلى جنب مع هذه الشخصية، مؤكدة على كون الرجل ما ينفك يأخذ من المرأة كل ما تملكه ويتركها تتجرع مرارة الآسى؛ ولذلك فإن الأدبية تتطلع إلى تغيير هذا الواقع، وإحياء أشكال العيش الملائم بين الجنسين.

المبحث السابع: صورة المرأة الملتزمة

تستدعي الأدبية، أيضاً، شخصية المرأة الملتزمة والمعتدلة في سلوكاتها وأفعالها، وتُصوّر، عن طريقها، الأوضاع التي يكون عليها المجتمع عندما تعتدل وتلتزم فيه الأنثى، وبذلك تصف القاصة المرأة في قصصاتها في علاقتها بالمجتمع من حولها، وقد نحيل على ما يدل على هذا الأمر انطلاقاً من قصيدة "اعوجاج" التي تقول فيها أمنة برواضي:
بسبب اعتدالها الذي تواظب عليه، ينعمها الكل بالاعوجاج
في زمن انقلب فيه موازين الأمور^(٥٨)

تسعى "أمنة برواضي" في قصيدة "اعوجاج" إلى توصيف الحال التي صار عليها المجتمع، بعدما اختلطت القيم وانقلبت رأساً على عقب، وذلك حينما تقوم المرأة بالمواظبة على الاعتدال والاستقامة والالتزام، فيظن الكثيرون أنها بدأت تنحرف وتعوج عن سمتهم المنحرف أصلاً!! ولذلك ينعتونها بالاعوجاج. لكن الأدبية تؤكد، بهذا الوصف الذكي، على

57 أمنة برواضي، نفسه، ص ٥٠.

58 أمنة برواضي، نفسه، ص ٥٣.



أن المرأة لا تبالي بما يُقال عنها إذا كانت سائرة على الطريق القويم، فهي تصنع نفسها بنفسها، وعلى النحو الذي تُريد، مما يجعلها ذات قيمة واضحة وبارزة في المجتمع، وبالأخص أمام الطرف الآخر / الرجل.

المبحث الثامن: صورة المرأة المجاهدة

في "تجاعيد الزمن" إشارة جديدة إلى شخصية تعزز، إلى حد بعيد، مكانة المرأة في المجتمع، والتي قد تضاهي مكانة الرجل أو قد تتعدى ذلك إلى تجاوزها في بعض الأحيان، فالأدبية تضيء الجانب المثابر والمكافح من شخصية المرأة، لكي تثبت دورها المهم جدا في النسق الاجتماعي، وقد تمثل لهذا المظهر بقصيدة "لقمة" التي تقول:

انتابتها رغبة في البكاء

وهي تنظر بحسرة للأفواه الجائعة....

جلست مع حسرتها تنتظر عودته خالي الوفاض متمايلا من الشرب

فشمرت على ساعديها، وخرجت علّها تعود بلقمة لصغارها.⁽⁵⁹⁾

وتشير القصة، بكل تراجمية، إلى شخصية المرأة التي تنماز بالمثابرة، والكفاح، والمجاهدة، من أجل أطفالها الصغار، والواضح في القصيدة، أن الشخصية النسوية هي الزوجة / الأم، فهي التي تتحمل المسؤولية الكاملة لتربية أطفالها، وتحسّر على ذلك من دون أي اهتمام بادٍ على الرجل الذي يعود إلى المنزل "خالي الوفاض متمايلا من الشرب" غير آبه بما قد يصير إليه أطفاله.. ولتُبين الأدبية قدرة المرأة على تحمل مسؤولياتٍ ثقيلة، شغلت، في القصيدة، الشخصية الأنثى على أنها زوجة وأم، في الآن ذاته، لا تنتظر رجلا سكرانا، لا يأخذ على عاتقه همّ صغاره الجائعين، أن يساعدها في شيء، بل تشمر هي نفسها عن ذراعيها وتسعى في البحث عن ما يشبع أجواف صغارها، مُبديةً عدم رضاها عن هذا الواقع المخزي الذي يسقط بقيمة الرجل.

59 أمانة برواضي، نفسه، ص ٧٤.



المبحث التاسع: صورة المرأة المظلومة

وبعد كل الأوصاف التي سبق الإشارة إليها؛ تعود الأدبية "أمنة برواضي" إلى الإحالة على واقع آخر تعيشه المرأة، وهو ما يرتبط بظلمها وعدم إعطائها الحقوق التي تستحقها، فلطالما وُضعت المرأة هذا الموضع، وذلك باستغلال ضعفها وعاطفتها، والقاصة لم تغفل عن هذا، فقد قامت بإبداع قصة قصيرة جدا تشير إلى هذا الأمر، كما المعتاد، بأسلوب سردي فني، وهكذا؛ تقول "أمنة برواضي" في قصيصتها "ظلم ذوي القربى":

استفاقت من حالة الذهول التي أصابتها، وهي تصغي كيف وزع الأب الظالم لنفسه ولغيره، ثروته على أبنائه الذكور دون الإناث. علقت بكلمات ضغطت على مخارجها، وهي تخفي حالة الغضب التي قد تنتابها بابتسامة كلها سخرية. وقالت:

- الحمد لله كوني أنثى، وإلا كنت أكلت بدوري نصيب غيري..

وأضافت محاولة التخفيف:

- أكون مظلومة أفضل من ظالمة، وإن كان ظلم ذوي القربى أشد مضاضة على المرء من وقع الحسام المهند...^(٦٠)

تتعلق قصيصة "ظلم ذوي القربى" بشخصية الأنثى المظلومة التي أنهكت مُستحققاتها المشروعة والعادلة، فالشخصية الأب يحرم بناته من ممتلكاته، إذ يوزعها على الذكور دون الإناث، وهذا إن دلّ على شيء، فإنما يدل على العقلية ذات النزعة الذكورية التي تحتقر العنصر النسوي، ولكن الشخصية الأنثى تتظاهر بأنها لا تبالي لهذه القسمة الضيزى، وتصدر أقوالا تدل على ذلك، وبذلك تشير الأدبية إلى الحياة الاجتماعية التي تعيشها الأنثى في المجتمع التقليدي رابطة هذا الواقع غير المرضي بأفق التغيير، وتحقق ما هو ممكن بوصول المرأة إلى مكاتها الاستحقاقية، عبر إصلاح هذه المنظومة من أساسها.

ونهاية؛ نشير إلى أن الشاعرة والقاصة والأدبية "أمنة برواضي"، تهتم، بشدة، لأمر بنات جنسها، وتهتم أيضا بالكتابة عن حياتها ومشاكلها، وعلاقتها بالطرف الآخر؛ مؤكدة، مرار وتكرار، على أن المرأة يجب أن تكون إلى جانب الرجل في جميع المجالات، وتدعو إلى

⁶⁰ أمينة برواضي، نفسه، ص ٨٣.



إصلاح المجتمع التقليدي وتغييره، عبر إشباعه بقيم المساواة بين الجنسين، وتجسيد مبادئ الاعتراف بما تقوم به من مسؤوليات ومشقات، وما تقدمه في شتى المجالات الفكرية، الاجتماعية، والاقتصادية.



الفصل الثاني:

الإدهاش والمفارقة في أضمومة "عصيان أبيض" لسمية البوغافرية

تتميز الروائية والقاصة المغربية "سمية البوغافرية" بكتابتها السردية الرائدة؛ إذ استطاعت أن تلفت انتباه العديد من النقاد المغاربة والعرب، وأعمالها المتميزة تشهد لها بذلك، ففي جنس الرواية أبدعت العديد من المؤلفات كـ "زليخة" الصادرة بالقاهرة ٢٠١١م، ورواية "نهر الصبايا" الصادرة سنة ٢٠١٤م، ورواية "قمر الريف" الصادر في العام نفسه، إضافة إلى اعتنائها بأدب الأطفال بشكل لافت، فقد أبدعت روايتين للأطفال وهما "علاء الدين والحاسوب السحري"، ورواية "الإمبراطور شمسون والزهرة العجيبة". هذا وقد أبدعت في مجال القصة القصيرة كذلك بمجموعتها القصصية "أجنحة صغيرة"، و"رقص على الجمر"، دون أن ننسى تألقها في كتابة القصة القصيرة جدا، بأضمومتها "أقواس" الصادرة بدمشق سنة ٢٠١٢م، ومجموعتها "عصيان أبيض" الصادرة سنة ٢٠١٥م، والتي لفتت انتباهنا في غناها الدلالي والإيحائي، مما حملنا على دراستها، الآن، من بعض الجوانب النقدية.

كما نحيل إلى أن الخطاب العتباتي في الأضمومة، كما دشّنه جيرارد جينيت، يشير إلى اللمسات النسائية على غلاف الأضمومة، وأيضا طوال صفحات القصة، فالأدبية تستخدم بعض أشكال الزهور والورود للدلالة على الجانب النسائي المتميز في الأضمومة، مما يساير وما نذهب إليه من كون الكتابة النسائية بدأت تأخذ مسارها المستقل من دون منازع.

وتتميز الكتابة عند سمية البوغافرية بمجموعة من الخصائص اللائحة على مستوى المتن، وركزنا، بخاصة، في هذه الدراسة، على خاصيتين رئيسيتين وهما خاصية الإدهاش وخاصية المفارقة، وبذلك قمنا بتسليط الضوء على القصيصات التي تولد هذا النمط من الكتابة في المجموعة.



إذن؛ ما هي مظاهر تجلي عنصري الإدهاش، والمفارقة، في مجموعة "عصيان أبيض"؟ وكيف استطاعت القاصة أن توظفها في أضموتها؟ هكذا ساءلنا الأضمومة المتميزة، فماذا عساها نُجيبنا !!

المبحث الأول: عنصر الإدهاش

عرف جنس القصة القصيرة جدا، منذ نشوئه، خصائص عديدة، ظهرت بفعل التراكم النوعي والكمي في هذا المجال، ومن بين هذه الخصائص نجد خاصية الإدهاش التي تستهدف القارئ بامتيار، ونعني بالإدهاش الخاصية التي تمكننا من إرباك المتلقي في القصة القصيرة جدا، فيشد من أزره ليخيب أفق انتظاره حينما يفاجأ بخاتمة غريبة مقلقة، لم يكن القارئ يتوقعها إطلاقاً^(٦١)، ويقع عنصر الإدهاش على مقربة كبيرة من عنصر المفارقة؛ لكن بينهما فارق جوهري سنشير إليه في موضعه. وتوظف القاصة الإدهاش بطريقة لافتة كما هو الشأن في قصيدة "الفائس بوك" حين تقول:

قضى لياليه،

يستقبل ويرحب بقوافل الأصدقاء.

عجزت ذاكرته عن استيعاب أسمائهم وصفاتهم.

فطلب من طبيبه أن يرفع قدرته الاستيعابية إلى خمس جيكا.^(٦٢)

تتوسل الأدبية في قصيدة "الفائس بوك" بخاتمة الإدهاش لتصف الحال التي صار عليها أبناء هذا الزمان في علاقتهم بمواقع التواصل الاجتماعية، فالشخص الموجود بالقصة لا يأبه لعدد الأصدقاء الذين يتضافرون عليه كالقوافل على صفحته الخاصة بهذا الموقع التواصلية؛ بل بلغ به الأمر إلى زيارته الطبيب لأجل أن يزيد له في القدرة الاستيعابية الخاصة بصفحته لتصل "خمس جيكا"، وذلك ليستطيع إضافة أكبر عدد من الأصدقاء الآخرين الذين لم يستطيعوا الدخول إلى حسابه بسبب القدرة الاستيعابية المحدودة. وموطن الإدهاش في القصيدة يتجلى في نسبة الأدبية الـ "خمس جيكا" إلى الشخصية،

⁶¹ جميل حمداوي، القصة القصيرة جدا والمشروع النظري الجديد، م.م، ص ٤١١.

⁶² سمية البوغافرية، عصيان أبيض، قصص قصيرة جدا، مطبعة بلال، ط ١، ٢٠١٥ م، ص ٢١.



علما بأن القدرة الاستيعابية هذه، خاصة بالآلة، وهذا هو الإدهاش بعينه، فالأدبية تدهش القارئ بهذا الصوغ الفني البديع.

وتعود الأدبية تارة أخرى إلى توظيف خاصية الإدهاش كما هو لائح في قصيدة "ورد اصطناعي" حين تقول:

اسمه: وردي

مهنته: بائع الورد

حديثه بعطر الورد

يجزم أنه لا يقوى على العيش بعيدا عن الورد.

أهديته، ذات ربيع وردي، وردة يانعة.

فسقط مغمى عليه. (٦٣)

تستعين الأدبية، مرة ثانية، بالتقنية الإدهاشية لتلفت انتباه القارئ، وتلقي في نفسه نوعا من الحيرة والاندھاش، فتحكي في القصة شخصية رجل يتسم بالرومانسية والعاطفية المبالغ فيها حتى صار اللون الوردي أسلوبا عيش في حياته، فاسمه "وردي"، ومهنته "بائع الورد"، وفوق هذا كله لا يتحدث إلا بحديث ملؤه الرومانسية و"عطر الورد"، وبلغ به هذا التصرف حدًا غريبا، فقد أهدته الساردة، في فصل الربيع على وجه التحديد، "وردة يانعة"، فما كان إلا أن سقط أرضا مغمى عليه من هول ما شاهده من وردية!! تنمو هذه الأحداث فتشكّل لدى القارئ نوعا من الاندهاش يتساءل معه كيف حدث كل هذه الغرابة!!

وتواصل القاصة توظيفها لعنصر الإدهاش فتبدع في قصيصتها "نوم هادئ" قائلة:

قال له أبوه الشيخ بنبرة قلقة غير معهودة:

أفق يا ولدي من خدرك فأعدائي صاروا

بعدد شعر الرأس..

جلس وسط سريريه يعد أعداء أبيه الكثر

ثم تبسم وقال:

⁶³ سمية البوغافرية، نفسه، ص ٢٦.



لعل أبي يقصد أن أعداءه بعدد شعر رأسه الأصلع..^(٦٤)

وكما رأينا في القصيصات الفارطة إيرادها؛ تسعى الأدبية إلى استخدام عنصر الإدهاش بطريقة متدرجة، فكلما أضفت حدثا تضيف إدهاشا أقوى، وهذا غاية في البراعة، وفي هذه القصيصة توظف "سمية البوغافرية" عنصر الإدهاش بناءً على الحوار الذي جرى بين الأب وابنه، حين يخبر الأب ولده أنه قد صار مُحاطا بأعداء كثيرين بـ "عدد شعر رأسه"، لكن "المدهش" في الأمر أن الوالد أصْلَعُ الرأس؛ مما يظهر أنه يقصد بكلامه أنه لا يملك أعداءً! ولذلك فالأدبية قدّمت الأحداث في قالب إدهاشي متميز.

ومما سبقت معانيته؛ يتضح أن الكاتبة عرفت كيف توظف عنصر الإدهاش بطرقاً مُميّزة، ويشهد على ذلك ما أشرنا إليه من القصص القصيرة جداً، إلى جانب قصيصات أخرى متواجدة بأضمومة "عصيان أبيض" كـ "عهد جديد"، و "رحلة من المهد إلى اللحد"، و "المرارة"... وقصص أخرى.

المبحث الثاني: عنصر المفارقة

تلتجئ الأدبية، بشكل كبير، في "عصيان أبيض"، إلى تبني عنصر المفارقة في قصيصاتها القصيرة جداً، وذلك لتجسيد التناقض الموجود في الواقع الاجتماعي، ونعني بالمفارقة أنها "عنصر من العناصر التي لا غنى عنها أبداً، وتعتمد على مبدأ تفريغ الذروة، وخرق المتوقع"^(٦٥)، أي أنها تتأسس "عن طريق التناقض والتقابل بين القول والفعل؛ مما يسبب ذلك في خلق مسافة جمالية تربك المتلقي"^(٦٦)، وأما الفرق بين خاصية الإدهاش والمفارقة، فيتجلى في كون الأخيرة تصل حدّ التناقض، بخلاف خاصية الإدهاش التي تشعر القارئ بنوع من الحيرة الناتجة عن المسار المدهش الذي يتبعه القاص في الحكى، ويمكننا أن نفهم هذا الفرق حينما نتأمل المعادلة التالية:

$$\text{المفارقة} = \text{الإدهاش} + \text{التناقض}$$

⁶⁴ سمية البوغافرية، نفسه، ص ٤٢.

⁶⁵ د. يوسف حطيني، القصة القصيرة جداً بين النظرية والتطبيق، مطبعة اليازجي، ط ١، ٢٠٠٤م، ص ٣٥.

⁶⁶ د. جميل حمداوي، القصة القصيرة جداً والمشروع النظري الجديد، م. س. ص ٤٠٨-٤٠٩.



ويمكننا أن نخرج بمعادلة ثانية تبين لنا مفهوم الإدهاش وهي كالآتي:

الإدهاش = المفارقة _ التناقض

وبناءً على ما أثبتناه أعلاه؛ أمكننا القول أن عنصر المفارقة هو نوع من التناقض والتقابل في إيراد الأحداث، وهي خاصية مُلازمة للقص القصير جداً، وكما أكد العديد من الباحثين كـ"جميل حمداوي"، و"يوسف حطيني"،.. بأن عنصر المفارقة يعد من الخصائص التي يجب أن تكون ثابتة في هذا الجنس الأدبي؛ نظراً للطرافة التي يتيحها هذا المكون المائز. وقد سعت "سمية البوغافرية"، على نحو مثير، إلى توظيف هذا العنصر، مؤمنة بجداؤه في إعطاء قصيصاتها مسحة متميزة، كما نلاحظ ذلك في مجموعة من القصص القصيرة جداً كنص "ذعر" الذي تقول فيه القاصة:

عاث في الأوطان حروباً وخراباً.

شعرباهتزاز جدار بيته.

فرمذعوراً، يبتغي الأمن في الأوطان.^(٦٧)

تتكئ القصيدة، بشكل واضح، على عنصر المفارقة، ويتضح ذلك في انقلاب الأحداث رأساً على عقب، بحيث يقع الحدث الأول في موقع تقابل تام مع الحدث الأخير، وذلك حين تحكي الأدبية قصة الذي لا يني يعيش في أرضه الفساد، ويشعل فيها الحروب، وعندما تصله نتائج ما اقترفت يداؤه، يسعى إلى ابتغاء الأمن والسلام في الأوطان نفسها التي خربها سابقاً، وبهذا تُوقع القاصة الشخصية الموجودة في القصة في حالة تناقض، مستغلة، بشدة، تقنيات المفارقة وصورها.

وفي مكان آخر، تعيد "سمية البوغافرية" توظيف هذا العنصر في مجلأه التناقضي، ويلوح ذلك بجلاء في قصيدة "خيبة"، وهي حقاً خيبة القارئ في بناء أفق انتظاره حينما يشهد حدثاً غاية في التناقض، وذلك حين تكتب القاصة:

أول درس لقنته لك:

⁶⁷ سمية البوغافرية، نفسه، ص ١٢.



فك قيدك،

غادر سجنك.

سافر بعيدا

في البحر،

في البر،

في الفضاء..

حققت نشوتي في أشهرك التسع الأولى.

قتلتني خيبة في تسعينيتك الأخيرة.^(٦٨)

واضح من خلال نهاية القصة؛ أن الأدبية تتبع مسارا مُفارقيا، وهذا المسار ناتج عن الخيبة التي شعرت بها الشخصية المتكلمة إزاء الشخصية المخاطبة، ففي البداية نصحته بأن يتحرر من نفسه، ويعانق الحرية نحو اللانهاية، لكنه سرعان ما خيب أملها به، عكس ما توقعته في البداية، حين لم يقيم بشيء مما قالته، ولذلك فإننا نؤكد على أن القاصة تستفيد من خاصية المفارقة في هذه القصيدة كذلك.

وبلغت المفارقة ذروتها في القصة القصيرة جدا "تنبيه !!.."، حين تحيّب الأدبية أفق انتظار القارئ مرة أخرى، وبطريقة ذكية، تقول "سمية البوغافرية":

أعترف ملء فمي، أني لا أغار على زوجي.

أعترف ملء صدقي، أني منذ عامي زواجنا أخنقت قطتين.

ولا زلت أترصد أنفاس القطط التي تجذب نعومة فروها يد زوجي..^(٦٩)

تتميز هذه القصة، كما أسلفنا، بالتوظيف الذكي لعنصر المفارقة، فالساردة تعترف للقارئ أنها لا تغار على زوجها أبدا، وتواصل في الاعتراف بذلك إلى أن تعترف، في الأخير، أنها أخنقت قطتين في عاميها الأولين بعد زواجهما؛ أخنقت القطتين بسبب فروتهما الناعمة التي تجذب يدي زوجها ! هذا الاعتراف الذي وصل حدّ التناقض بين الأحداث استغلته الأدبية بمهارة؛ لذلك أكدنا آنفا على أن المفارقة بلغت ذروتها في هذه القصيدة.

⁶⁸ سمية البوغافرية، نفسه، ص ١٥.

⁶⁹ سمية البوغافرية، نفسه، ص ٢٨.



وعليه؛ نؤكد أن القاصة وظفت عنصر المفارقة بشيء من المهارة والذكاء، وهذا الملمح تؤكدُه مجموعة من قصص "عصيان أبيض" كـ"تمثيلية"، و"عرض مسرحي"، و"صداقة فيسبوكية"... وغيرها من القصص القصيرة جدا التي استفادت من هذا المكون الرئيسي في هذا الجنس الأدبي المستحدث.

وانطلاقاً مما سلف؛ تم لنا القول بأن الأدبية نجحت، إلى حد بعيد، في استغلال عنصري الإدهاش والمفارقة لأجل التعبير عن تفاصيل واقعها الاجتماعي، وهذا ان دلّ على شيء فإنما يدل على استيعابها اللافت لهذا الجنس الأدبي.



الفصل الثالث:

الأبعاد الواقعية في أضُمومة "جداريات" لزلفى أشهبون

تعتبر الشاعرة والقاصة والإعلامية "زلفى أشهبون" من المبدعات المغربيات في فن القصة القصيرة جدا، فقد صدرت لها مجموعة من الأضمومات القصصية الجماعية التي شاركت فيها بقصصها القصيرة جدا، كـ "أنا مل ريفية"، و "أقواس قصصية"... إضافة إلى مجموعتها "جداريات" التي أثارت انتباه العديد من الدراسات النقدية؛ من بينها دراستنا هذه التي حاولت أن تسلط الضوء على الأبعاد الواقعية في هذه الأضمومة.

وقد آثرنا دراسة الأضمومة من هذا الجانب النقدي، نظرا لما تتماز به كتابات "زلفى أشهبون" القصصية من العناية بالأبعاد الواقعية والموضوعية. وقد عبرت القاصة نفسها عن ذلك حين قالت على غلاف أضمومتها:

لكل إنسان جدار
يعلق عليه آماله،
أحلامه وتصوّراته للحياة..
هذا إصداري الأول حمّله
قصصا قصيرة جدا
من واقع
عشته، تخيلته، عاينته وصوّرته..
هذه جدارياتي... (٧٠)

ويلاحظ أن الكاتبة تؤكد، بشدّة، على الجوانب الواقعية في قصصها، وتعلن أنها لن تكون إلا آلة تصوير فنية للواقع بشتى تجلياته، لأنها، وكما قالت، تعيشه، وتخيّله،

⁷⁰ زلفى أشهبون، جداريات، قصص قصيرة جدا، مطبعة نجمة الشرق، ط ١، ٢٠١٥م، انظر غلاف الأضمومة.



وتعابنه، وتصوّره.. وتحوله إلى إبداعات قصصية قصيرة جدا بديعة ومتميزة، ولذلك نتساءل: ماهي الأبعاد التيماتية والموضوعاتية التي تناولتها القاصة في أضومتها "جداريات"؟ وكيف تمكنت من تحويل المتن الحكائي إلى مبنى يمتاز بفنيته، وجماليته، وأديبته؟ هذا ما سنحاول معاينته في الدراسة الآتية.

المبحث الأول: البعد الاجتماعي

أخذ البعد السوسيولوجي، في الأضومة، الحظ الأوفر من المعاينة، وقد اعتنت بذلك قصيصات عديدة، وتنوعت المواضيع الاجتماعية في "جداريات" بتنوع القصيصات المتواجدة بالأضومة، فتنوعت ما بين تيمات العلاقات الزوجية، والعلاقات العاطفية، وعلاقات الصداقة... وما إلى ذلك من المواضيع التي ترصد الواقع، وفي قصيصه "انشقاق"، تقول القاصة:

انشق قلبه بين والدته وزوجت. اختار سكنه..

بعد حين اهتز عرشاهما..

تهاوت كفتا ميزانه بين دعاء الأولى، وطلبات الثانية..

ذاق الأمرين بعيدا عن جنة القدمين!^(٧١)

في هذا النص، تعالين القاصة واقعة اجتماعية منتشرة، وهي قضية ميل الزوج إلى زوجته وتركه لأمه التي كانت سببا في وجوده، أصلاً، في هذه الحياة، وتعبّر القاصة عن هذا الأمر بمهارة وتقانة فنيّتين، فالزوج مال إلى زوجته رغم دعاء أمه له، ورغم طلبات الزوجة المتكررة، ولذلك فالقاصة تعبّر عن هذا الوضع بنوع من المأساوية حين تقول "ذاق الأمرين بعيداً عن جنة القدمين"، موظفة المعرفة الخلفية التي تتجلى في حديث "الجنة تحت أقدام الأمهات".

وتشير القاصة كذلك إلى واقعة اجتماعية أخرى والتي تترجمها قصيصتها القصيرة جدا الموسومة بـ"ترابط"، حين تكتب:

في كل لقاء.. تحدّثه عن صديقته، وهو يحدثها عن صديقه.

مرت الأيام.. تكررت الأحاديث..

⁷¹ زلفى أشهبون، نفسه، ص ١٢



جاءته يوما تخبره عن صديقه. قاطعها: "أخبرتني صديقتك"!!^(٧٢)

وهنا، أيضا، تشير الأدبية إلى واقع اجتماعي آخر، وهو اضطراب العلاقات العاطفية وتحولها إلى نوع من الغدر والخيانة المُنْبَثَّة من الطرفين، فالظاهر أن الشخصيتين في النص بينهما علاقات عاطفية، وكل مرة يحدث أحدهما الآخر عن مزايا صديقه، وبذلك زاغت عينيها وكل منهما أعجب بصديق الآخر، واختلطت العلاقة بين الاثنين، وقد عاينت "زلفى أشهبون" هذا الواقع باستغلال عنصر المفارقة بامتياز، فالأحداث الأولى أتت على الطرف النقيض من الأحداث النهائية.

هذا، وتشير الأدبية "زلفى أشهبون"، بعين واصفة، إلى حادثة اجتماعية أخرى، وتتعلق هذه المرة بعلاقات الصداقة، ونمثل لذلك بقصيدة "غربال":

س: ماذا تفعل هنا؟

ج: أعدّ أصدقائي.

س: وكم العدد حتى الآن؟

ج: رنة وقطرتان..^(٧٣)

جاءت القصيدة على شكل حوار يتأسس على ثنائية سؤال وجواب، فقد أشارت بها الأدبية إلى كثرة الأصدقاء، وقلة الأوفياء منهم، والذي حصرتهم في "رنة وقطرتان"! إذ من النادر جدا أن تجد صديقا بكل ما تحمله الكلمة من معنى، فما أكثرهم عند الرخاء، وما أندرهم عند الشدة.

وبهذا يتضح أن الأدبية "زلفى أشهبون" تصور واقعها الاجتماعي بكل موضوعية، وتبتعد عن العوالم اليوتوبية التي لا وجود لها سوى في المبنى الحكائي..

المبحث الثاني: البعد الديني

وبعد إشارتنا إلى البعد الاجتماعي، نشير كذلك إلى البعد الديني أيضا، فالقاصة "زلفى أشهبون"، تعبر عن الواقع الديني في المجتمع، وتصوره بموضوعية، لتفضحه في قصصها بكل فنية وأسلوبية، وتعد قصيدة "تجدد" مثالا واضحا على ذلك؛ تكتب القاصة:

⁷² زلفى أشهبون، نفسه، ص ٢٩.

⁷³ زلفى أشهبون، نفسه، ص ١٣.



عند كل نداء للجمعة..

يجدد إيمانه، ويعلن التوبة.^(٧٤)

تعتبر هذه القصيدة، أصغر قصة قصيرة جدا موجودة بأضمومة "جداريات" فهي تتكون من ثمان كلمات فقط، وعلى قصرها الشديد، تضطلع القصة بدلالات كثيرة، كالنفاق والرياء، والتواطؤ في القيام بالواجبات الدينية.. وهذه هي حال المجتمع، في عين الأدبية، لا ينفك عن خداع نفسه بتصرفاته اللامعقولة!!

وختاماً؛ يتضح أن الشاعرة، والقاصة، والإعلامية "زلفى أشهبون" تلعب دور آلة التصوير التي تفضح تناقضات الواقع ومشاكله ومعانيه ومثالبه..، ولذلك كان البعد الواقعي هو المسيطر على جل القصصيات المتواجدة بأضمومة "جداريات"، وننوه أيضاً بالأدبية في كونها تبتعد عن الأدبية اللازمة التي تبقى حبيسة المبنى الحكائي فقط، بل تربط إبداعاتها بالعوامل الموضوعية، وإلى جانب هذا؛ فإن القاصة مثّلت بنات جنسها بمهارة وتقانة كبيرتين.

⁷⁴ زلفى أشهبون، نفسه، ص ٤٤.



تركيب

بعد استقراءنا للمتون السبعة والتي تتجلى في مجموعة "كتابات ساخرة" للقاص جميل حمداوي، ومجموعة "ندوب" للقاص المتميز "ميمون حرش"، وأضمومة "فقايع" للقاص جمال الدين الحصري، وأضمومة "تعويذة شهرزاد" للقاص "الحضر الوريثي" بالنسبة للعنصر الرجولي، وبالنسبة للعنصر النسوي عينا أضمومة "تجعيد الزمن" للأدبية أمنة برواضي، ومجموعة "عصيان أبيض" للقاصة "سمية البوغافرية"، وأخيرا أضمومة "جداريات" للأدبية "زلفى أشهبون"؛ ألفينا أن النسق القصصي لدى هؤلاء يتميز بالتنوع، وقابلية التجنيس، إضافة إلى توظيف جل الخصائص المميزة للقص القصير جدا، والاهتمام بالجانب الموضوعي والواقعي، إلى جانب استغلال مميزات فنية أخرى.

ونشير إلى أن المدونة التي اخترناها للدراسة النقدية؛ تستحق المواكبة النقدية بامتياز، حيث لو أننا قمنا بمعاينة كل الجوانب الذي يتميز به كل متن على حدة، فسيطلبنا ذلك سِفراً عظيماً! لأنه لا يمكن لدراسة فردية أن تقوم بذلك؛ بل يحتاج الأمر إلى تضافر نقدي وازن يشارك فيه مجموعة من النقاد.

ومن جانب آخر تعد المتون الثلاثة الخاصة بالكتابة النسائية، مثالا واضحاً على مدى تمكن المرأة من التعبير عن همومها الذاتية، ومشاكل بنات جنسها، إضافة إلى اعتنائها بهوم مجتمعتها ووطنها أيضاً، مما يتيح لنا التعرف إلى مميزات هذه الكتابة مقارنة بالكتابة الرجولية، وقد استنتجنا، في المتن النسائي المدروس، أن الأدبيات ميّلات إلى الوصف الدقيق، الذي يعاين دقائق التفاصيل بطرق فنية متميزة، والنزوع إلى توظيف الكلمات الرقيقة والمهموسة، وأيضاً العودة إلى سبر أغوار الذات ومناجاتها، مما يشير إلى انفرادهن بنوع مستقل من الكتابة، كما رأينا أيضاً الاهتمام بالخطاب العتباتي ذي البعد النسوي.

وعليه؛ فإننا لا نتي نؤكد أن جنس القصة القصيرة جدا في تطور مستمر ومتواصل، نظراً للتراكمين الكمي والكيفي الهائلين للإبداعات السردية في هذا المجال، بحيث يلاحظ أن العديد من الروائيين والقصاص بدأوا يميلون إلى الكتابة في هذا الجنس بنوع من



الاحترافية، فاتحين أمام النقد دراسات كبيرة عليه أن يضطلع بها في القادم من السنوات، لأن ما قُدم من دراسات نقدية وتنظيرية ليس كافياً مقارنة مع هذا الكم الوازن من الإبداعات التي تختلف مميزات من أضمومة إلى أخرى؛ بل من قصيدة إلى أخرى، ولذلك وجب الاعتناء النقدي اللازم بهذا الفن.

ونهايةً؛ نأمل، باعتبارنا مهتمين بمجال القصة القصيرة جداً، أن يستمر هذا الإيقاع الإبداعي في هذا الجنس الأدبي، وأن يسعى إلى مسايرة العصر، عبر الاهتمام بمزاياه ومثالبه، مع الإبقاء على الخصائص الفنية للقصيدة، وتوليد خصائص جديدة؛ ذلك بأن الحفاظ على التناسق بين الشكل والمضمون لَمَنَ الأمور التي يحتاج إليه الغالب من أدب عصرنا الحالي.



لائحة المصادر والمراجع:

١. أمنة برواضي، تجاعيد الزمن، قصص قصيرة جدا، دار الريف، ط١، ٢٠١٣م.
٢. جاسم خلف إلياس، شعرية القصة القصيرة جدا، دار نينوى، سورية، دمشق، الطبعة الأولى ٢٠١٠م.
٣. جمال الدين الخضير، فقايع، قصص قصيرة جدا، دار التنوخي، ط١، ٢٠١٠م، المغرب.
٤. جمال الدين الخضير، مطبوع مادة المسرح، الكلية متعددة التخصصات بسلوان، الموسم ٢٠١٥ / ٢٠١٦م.
٥. جميل حمداوي، القصة القصيرة جدا أركانها وشروطها، دار نشر المعرفة، الرباط، المغرب، الطبعة الأولى ٢٠١٣م.
٦. جميل حمداوي، القصة القصيرة جدا بالمغرب: المسار والتطور، مؤسسة التنوخي للطباعة والنشر، آسفي، المغرب، الطبعة الأولى ٢٠٠٨م.
٧. جميل حمداوي، القصة القصيرة جدا بالمغرب، قراءات في متون، منشورات مقاربات، آسفي، المغرب، الطبعة الأولى ٢٠٠٩م.
٨. جميل حمداوي، القصة القصيرة جدا بين النظرية والتطبيق المقاربة الميكروسردية، مطبعة حراء، وجدة، المغرب، الطبعة الأولى ٢٠١٣م.
٩. جميل حمداوي، القصة القصيرة جدا والمشروع النظري الجديد. المقاربة الميكروسردية، دار نشر المعرفة، الرباط، المغرب، الطبعة الأولى ٢٠١٤م.
١٠. جميل حمداوي، كتابات ساخرة، قصص قصيرة جدا، منشورات المهرجان العربي للقصة القصيرة جدا بالناظور، ط١، ٢٠١١م.
١١. جميل حمداوي، مقومات الكتابة السردية عند أمنة برواضي، مطبعة القبس بالعروي، ط١، ٢٠١٦م..
١٢. حميد ركاطة، تجليات الملح الساخر في قصص مباشرة جدا "للقاص والناقد" جميل حمداوي، منشورات جمعية جسور للثقافة بالناظور، المغرب، الطبعة الأولى ٢٠١٤م.
١٣. الخضر الورياشي، تعويذة شهرزاد، قصص قصيرة جدا، مطبعة الشمال، ط١، ٢٠١٤م.
١٤. زلفى أشهبون، جداريات، قصص قصيرة جدا، مطبعة نجمة الشرق، ط١، ٢٠١٥م.
١٥. زهور كرام، خطاب ربات الخدور: مقاربة في القول النسائي العربي والمغربي، دار رؤية، ط١، ٢٠٠٩م.



١٦. سمية البوغافرية، عصيان أبيض، قصص قصيرة جدا، مطبعة بلال، ط١، ٢٠١٥م.
١٧. عبد المجيد جحفة، سطوة الليل وسحر النهار: الفحولة وما يوازيها في التصور العربي، دار توبقال للنشر، الطبعة الأولى ١٩٩٩م.
١٨. محمد مختاري، عنصر الحيوان في "تعويذة شهرزاد" للقصص الخضر الوريثي، مجلة الألوكة، ٢٠١٧م.
١٩. محمد مختاري، قراءة في قصة "لا يستويان" للقصص ميمون حرش، موقع الألوكة، ٢٠١٦م.
٢٠. ميمون حرش، ندوب، قصص قصيرة جدا، منشورات جسور للبحث في الثقافة وفي الفنون، الناظور، الطبعة الأولى ٢٠١٥م.
٢١. يوسف حطيني، القصة القصيرة جدا بين النظرية والتطبيق، مطبعة اليازجي، ط١، ٢٠٠٤م.
٢٢. يوسف حطيني، دراسات في القصة القصيرة جدا، مطابع الرباط نت، المغرب، الرباط، الطبعة الأولى ٢٠١٤م.



الفهرس

الإهداء	٣
مقدمة	٤
دراسات	٦
في القصة القصيرة جدا	٦
بالمغرب	٦
الفصل الأول:	٧
الملح المسرحي	٧
في مجموعة "فقايع" لجمال الدين الخضيري	٧
الفصل الثاني:	١٨
الملح الشعري	١٨
في أضمومة "ندوب" لميمون حرش	١٨
الفصل الثالث:	٣٠
دراسات نقدية	٣٠
في مجموعة "كتابات ساخرة" لجميل حمداوي	٣٠
الفصل الرابع:	٤١
عنصر الحيوان	٤١
في أضمومة "تعويذة شهرزاد" للخضر الورياشي ^(١)	٤١
الكتابة النسائية	٤٨
في القصة القصيرة جدا	٤٨
بالمغرب	٤٨



٥٠ الفصل الأول:
٥٠ صورة المرأة في "تجعيد الزمن"
٥٠ لأمنة برواضي
٥٩ الفصل الثاني:
٥٩ الإدهاش والمفارقة
٥٩ في أضمومة "عصيان أبيض" لسمية البوغافرية
٦٦ الفصل الثالث:
٦٦ الأبعاد الواقعية في أضمومة "جداريات"
٦٦ لزلفى أشهبون
٧٠ تركيب
٧٢ لائحة المصادر والمراجع:



هذا الكتاب منشور في

